

Искусство КИНО

4
1957



СОДЕРЖАНИЕ

На первой странице обложки — кадры из новых документальных фильмов и кинопериодики.

В верхнем ряду (слева направо):

Камни Брестской крепости хранят следы геройского подвига ее защитников («Герои Бреста», режиссер Л. Дербышева);

Памятник В. И. Ленину в Ульяновске («На родине Ленина», режиссер Н. Степанов);

На одной из строек столицы («О Москве и москвичах», режиссеры Р. Григорьев и И. Посельский).

В нижнем ряду:

Студентка-китаянка в Московской Консерватории (из нового журнала Центральной студии кинохроники «Дружба»);

В классе, у доски («Школьные годы», режиссер А. Ованесова);

Берег Ангары у места сооружения Братской ГЭС («У Падунских порогов», режиссер О. Подгорецкая).

На второй странице обложки — артистка З. Каримова в роли Гульнор из фильма «Дохунда» (Сталинабадская студия, режиссер Б. Кимягаров).



ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ОРГАН
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР
И
СОЮЗА ПИСАТЕЛЕЙ СССР



О МАСТЕРСТВЕ КИНОПУБЛИЦИСТИКИ

По всему миру прогремела слава советской документальной кинематографии — искусства новаторского, молодого, боевого, обладающего громадной впечатляющей силой. Лучшие образцы творчества советских документалистов — это именно та страстная «образная публицистика», к созданию которой призывал Ленин. Эти фильмы открыли новые пути киноискусства.

Все великие события современности нашли отражение в советской документальной кинематографии, ставшей героической летописью наших дней. И все же наши кинодокументалисты испытывают сейчас вполне понятное беспокойство — многие документальные фильмы, появившиеся в послевоенные годы, лишены политической пропагандистской остроты; некоторые документальные жанры — например киноочерк, кинопамфлет — оказались в забвении. Печать парадности, безликости, сухой риторики лежит на ряде фильмов, созданных и опытными, и молодыми мастерами.

Многие проблемы хроникально-документальной кинематографии требуют широкого обсуждения. Чтобы начать обсуждение, редакционная коллегия нашего журнала встретилась с творческими работниками Центральной студии документальных фильмов.

Вот как сложился этот разговор. Начал его и. о. главного редактора студии С. ЗЕНИН:

— Нынешний год ставит перед нами задачу исключительной важности — создать картины, достойные 40-летия Великой Октябрьской социалистической революции.

Естественно, возникает необходимость изучить и обобщить многолетний опыт документалистов. Конечно, именно сейчас вопросы повышения мастерства, поиски новых форм занимают нас все больше и больше. Вот эти вопросы: сочетание оперативности, без чего немыслима кинохроника, с высоким идейно-художественным уровнем документального произведения; показ советского человека, его духовного облика — ведь мы часто скользим по поверхности фактов, не проникаем глубоко в жизнь, фиксируем явления, не раскрывая их; проблемы ритма и темпа—ведь искусство документального кино требует мастерского монтажа — стремительного, темпераментного, как сама жизнь. В этом отношении мы многое утратили из того, чем владели лучшие наши мастера в прошлые годы. Поэтому многие картины — даже такие, которые мы считаем удачными, — растянуты, нединамичны, лишены темпа. Ряд документальных картин напоминает протокольные отчеты, весьма далекие от подлинного искусства.

Один из главнейших вопросов, занимающих наших творческих работников, — художник и его тема. Трудно представить себе литератора, который не работал бы над любимой, выношенной им темой. А в документальном кино — в этом можно убедиться на примере нашей студии — многим режиссерам и операторам подолгу не удается осуществить свои творческие замыслы.

В известной степени это неизбежно в документальном кино — жизнь настолько многообразна, события настолько стремительны, что возникает необходимость оперативного отражения той или иной темы. Но при этом мы должны найти правильное соотношение между темами, запланированными «сверху», и творческой инициативой «снизу».

Практика показывает: когда режиссер работает над выношенной им «своей» темой — получаются произведения искусства, такие, например, как фильм «О Москве и москвичах» (режиссеры Р. Григорьев и И. Посельский), «Школьные годы» (режиссер А. Ованесова), «Герои Бреста» (режиссер Л. Дербышева), «Древнее и вечно юное искусство» (режиссер Л. Кристи), «У Падунских порогов» (режиссер О. Подгорецкая).

Однако ни Министерство культуры СССР, ни Главное управление по производству фильмов, ни сама студия не нашли еще той правильной линии, которая позволила бы соединить общий тематический план с инициативой отдельных мастеров.

Тематический план студии из года в год в своей значительной части заполняется темами, возникшими в результате «кабинетного» планирования.

Отсюда, кстати сказать, и трудности привлечения широкого круга писателей в документальное кино.

Мы недавно подвели итоги 1956 года, — они внушительны. В 1951 году мы выпустили 127, а в 1956 году — 237 фильмов и журналов — всего 565 частей. Но дело не в голой арифметике, хотя само количество картин говорит о той большой работе, которую проделала студия. Главными итогами 1956 года мы считаем несколько фильмов, свидетельствующих о творческих достижениях ряда режиссеров и операторов, и повышение оперативности хроники, быстрее реагирующей теперь на важные события в жизни нашей страны. Некоторые из лучших наших работ я уже назвал. К ним можно отнести также «Утро Индии» (режиссер Р. Кармен), широкоэкранный фильм «Охотники южных морей» (автор — оператор С. Ко-

ган), «Мы были на целине» (авторы — операторы В. Трошкин и В. Ходяков), «У нас в Кабарде» (режиссер В. Катанян). Каждую из этих работ нужно обсудить.

Можно много говорить, например, «О Москве и москвичах». Но первое и главное, что выгодно отличает эту картину от многих других документальных фильмов, — ее «репортажность». Наши операторы часто забывают, что они — киножурналисты, что помимо киноаппарата у них должен быть острый глаз, иначе их съемочная камера будет мертва. Фильм «О Москве и москвичах» настойчиво напоминает об этом — он почти целиком построен на репортаже, и в этом прежде всего успех авторов. Надо возродить в документальном кино искусство репортажа!

Фильм «Школьные годы» А. Ованесовой, интересный во многих отношениях, еще раз опрокидывает мнение о том, что документальное кино, в отличие от художественного, будто бы не в силах выйти за пределы фотографии человека, нарисовать его образ, воссоздать его духовный облик. Пусть эта худосочная «теория» и не получила признания, но в нашей практике мы нередко ограничивались плакатным, фотографическим показом советских людей.

Вопрос о дикторском тексте — старый, но еще не решенный. Дело не только в том, что текст должен быть литературно квалифицированным. Это азбучная истина. Тексты Е. Кригера (в фильме «О Москве и москвичах»), А. Марьямова («У нас в Кабарде», «Охотники южных морей»), Е. Рысса («Школьные годы»), И. Горелика («Герои Бреста»), Ю. Каравкина («У Падунских порогов»), Л. Браславского («Мы были на целине»), — неотделимые компоненты фильмов. Эти писатели бесспорно способствовали успеху фильмов. Но во многих других картинах текст многословен. Режиссеры боятся «пустоты» и толкают авторов на заполнение текстом почти всех кадров, даже таких, которые не требуют пояснений. Чего греха таить, такие требования к автору подчас связаны с невыразительностью изображения, с низким уровнем мастерства режиссера и оператора.

Часто мы забываем о том, что текст документального кино должен отличаться по своей природе, по своему характеру от печатного слова — он должен быть разговорным. Вот почему нас привлекают живые комментарии С. Образцова в фильмах «В Лондоне» и «Китайский театр кукол и теней», или прекрасная работа В. Комиссаржевского в фильме «Древнее и вечно юное искусство». Опыт такого — лаконичного, образного, живого — словесного сопровождения надо широко распространить в документальном кино.

— Позвольте спросить вас, — подал реплику М. ПАПАВА, — какую роль играет литератор в создании подобного рода фильмов? Ведь документальный фильм при всей достоверности материала вряд ли осуществим без предварительного замысла, без заранее найденной формы. И другой вопрос — что мешает привлечению к этой работе наших лучших литераторов? Убеждение ли в том, что достоверный жизненный материал не нуждается в писательском «вмешательстве»? Или же писатели не проявляют интереса к документальным киножанрам?

— Нельзя сказать, что писатели далеки от нашей работы. С нами работают А. Сурков, Б. Агапов, Э. Казакевич, Е. Кригер. В создании фильма «О Москве и москвичах» кроме режиссеров Р. Григорьева и И. Посельского участвовали журналисты А. Аджубей и Е. Кригер. Благодаря такому содружеству мы могли создать фильм, который считаем интересным.

На студии есть постоянная группа писателей и журналистов. Один из них — И. Горелик вместе с режиссером Л. Дербышевой создал фильм

«Герои Бреста». Однако нельзя сказать, что студия привлекла достаточно широкий круг литераторов для работы в документальном кино. Не последняя из причин — пренебрежительное отношение части писателей к документальному кино как к искусству «второго сорта».

К сожалению, не только писатели, но и редакции некоторых журналов и газет невнимательны к работе кинодокументалистов. Об этом говорила кинодраматург М. СМИРНОВА.

— Я написала газетную рецензию о картине Р. Кармена «Утро Индии», в которой попыталась разобрать работу режиссера, операторов. Писала я о монтаже, о тех приемах, которые применены авторами картины, о творческом своеобразии Р. Кармена. И как я была удивлена, когда на следующее утро увидела свою рецензию в газете! Там остались только общие слова. Я протестовала против такого обращения с рецензией, но в редакции мне сказали, что разговор о картине, о ее авторах не важен — важно лишь содержание фильма. Пример этот — не единичен. Нельзя так относиться к авторам документальных фильмов! Они создавали и создают волнующие фильмы, заслуживающие внимания нашей критики.

Один из них — «Герои Бреста». Вот фильм, где «документ» передает биение живой жизни, где найдена драматургия действительных жизненных событий. Фильм полон драматизма; он глубоко потрясает зрителя, воскрешая героику Отечественной войны. Он заставляет преклонить колени перед мужеством советского человека.

Иное впечатление произвел на меня фильм «У Падунских порогов», который С. Зенин, по-моему, напрасно поставил в ряд с лучшими образцами документальной кинематографии. Правда, в картине много интересного репортажа о стройке Братской ГЭС. Эти репортажные куски волнуют вас, как сама жизнь. Операторы отлично сняли начало новостройки на берегу Ангары, жизнь и труд первых строителей в тайге. Это — драгоценные кадры, они запечатлели мужество советских людей живо, непосредственно, естественно. Но режиссер О. Подгорецкая и автор текста Ю. Каравкин начали фильм с слишком высокой патетической ноты; дикторский текст имеет целью сразу же, с первых кадров вызвать чувство восхищения и преклонения перед строителями — а это расхолаживает зрителя. Такой «пафос» — искусственный, заданный, холодный — производит обратное действие, сковывает ваши чувства. В «Героях Бреста» патетика возникает естественно и органично — ее вызывают события, люди, показанные на экране. В фильме Подгорецкой пафос как бы навязывается вам текстом с первых его слов. Такая ошибка авторов характерна для ряда документальных фильмов последних лет, дидактичных и холодных. Об этой ошибке надо подумать — она снижает художественную силу документального фильма.

Надо заметить, что и другие участники беседы, которым студия показала в этот день последние свои работы, сравнивали «Героев Бреста» с картиной «У Падунских порогов» как примеры различного решения творческих задач в документальном кино. В одном фильме — красноречивость жизненных событий, прокомментированных в дикторском тексте сдержанно, немногословно и потому особенно выразительно. В другом — претенциозный и холодный текст. В «Героях Бреста» использованы кадры из игрового фильма «Бессмертный гарнизон», но сделано это так уместно и тактично, что документальность, достоверность фильма

не терпит ни малейшего ущерба. В фильме «У Падунских порогов» авторы явным образом инсценируют разговор строителей о том, как благодарные потомки помянут их добрым словом — и этот эпизод звучит неестественно, тем более что скромные труженики стройки произносят неживой, риторичный текст. Так возникают в фильме фальшивые нотки.

К борьбе со штампом, серостью, фальшью в документальном кино призывал режиссер И. КОПАЛИН:

— Мы можем с радостью сказать, что за последние месяцы появились картины, которые свидетельствуют, что мы постепенно уходим от установившихся стандартов. Это — «Школьные годы», «О Москве и москвичах», «Мы были на целине», «Древнее и вечно юное искусство» и ряд других.

Но нужно признать, что из сделанных нами 565 частей вряд ли мы найдем и 10 частей, где не было бы следов сложившегося стандарта и штампа. Мало в наших картинах изобразительности, остроумного монтажа, выразительного слова, юмора, улыбки, а без этого нет мастерства!



Откуда появилось в документальных жанрах однообразие, почему стало возможным снижение мастерства? Наша документальная кинематография имеет в своем арсенале много картин, которые вошли в историю советского искусства, как исключительно талантливые произведения. Но мы часто забывали лучшие традиции прошлого и долгое время делали фильмы по образцам, раз принятым и утвержденным. Боязнь перешагнуть этот стандарт сказалась на качестве наших картин. Фильм «Повесть о нефтяниках Каспия», в котором Р. Кармен решился уйти от шаблона, сразу же был замечен и отмечен всеми нами как явление радостное — именно потому, что он ломал привычные рамки.

В наших картинах было много лакировки жизни. Вспомним, сколько раз на экране появлялись длинные пиршественные столы, за которыми сидели сплошь орденоносцы... Мы и сейчас не вторгаемся в гущу жизненных событий, иногда смотрим на жизнь поверхностно, и это обедняет наши фильмы.

Что подкупает в лучших документальных кинокартинах, которые мы здесь назвали? Прежде всего — попытка найти естественную форму рассказа о жизни, правдивость, наблюдательность.

Надо поднять на новую ступень искусство репортажа. Ведь даже в такой картине, как «Утро Индии», репортажа, в сущности, нет. В ней мало штрихов жизни — а ведь это основной элемент в работе документалиста!

Мы знаем прекрасные картины, сделанные на нашей студии. Вспомним «Возрождение Сталинграда» И. Посельского и Б. Агапова, «Возрождение Днепрогэса» О. Подгорецкой. В них была схвачена сама жизнь, показаны ее детали. Мы снова видим хороший репортаж в картине «О Москве и москвичах» — картине целеустремленной, живой, по настоящему репортажной. То же самое можно сказать о картине «Школьные годы». Много пришлось поработать А. Ованесовой, чтобы приблизиться к жизни детей, найти эмоциональные штрихи для характеристики своих героев.

Все элементы нашей работы неразрывно связаны между собой. В самом деле, лучшие наши фильмы, о которых мы говорим сегодня, сделаны при участии талантливых, способных литераторов. В сценарии А. Аджубея, например, было столько подлинного репортажа, что он как бы вел за собой операторов. Дух творческого единодушия, настоящего

содружества чувствуется в совместной работе режиссера Л. Дербышевой и литератора И. Горелика. Точно так же В. Комиссаржевский помог режиссеру Л. Кристи избавиться от стандарта, сделать картину оригинальной. Был период, когда с нами работали все лучшие наши литераторы — и П. Павленко, и Б. Горбатов, и И. Эренбург, и многие другие. Так было раньше, теперь дело обстоит иначе.

— Не потому ли,— спрашивает Н. РОДИОНОВ,— что прежнее руководство студии отрицало значение сценария для документального кино?

— Да, был период, когда литераторов отучали от документального кино, — соглашается И. Копалин. — Был период, когда директор студии так и говорил: сценарий для документального кино не нужен. Жизнь, мол, есть жизнь, показывайте ее, какова она есть. Иногда полезно вспомнить прошлое, чтобы понять нынешние недостатки.

Точно так же отрицалась возможность показа человека в документальном кино. Нам предлагалось снимать только «события». Но что такое «событие» без человека?

Хорошо, что это осталось в прошлом, но ведь такие ошибки бесследно не проходят. Литераторы до сих пор работают с нами неохотно. Мы надеемся, что Союз писателей поможет нам привлечь в документальную кинематографию лучших литераторов. Надо сказать, что план 1957 года дает нам возможность плодотворно поработать с писателями.

Мы хотим, да этого требует и метод нашей работы, чтобы литератор участвовал во всем процессе производства фильма. В художественной кинематографии дело обстоит несколько иначе. Там автор, написав сценарий, может ждать готовой картины. А мы должны работать с писателем сообща, так как жизнь постоянно вносит поправки в наши замыслы и только в совместной работе режиссера и литератора можно найти верное воплощение задуманной темы.

И. ВЕНЖЕР привлекла внимание участников встречи к проблемам собственно кинохроники.

— Если о документальном кино в общей и специальной печати пишут мало, то о кинохронике почти совсем забывают. А когда пишут о ней, то просто пересказывают по монтажным листам ее содержание, причем обычно забывают даже упомянуть фамилии режиссера и операторов.

Нам бы хотелось, чтобы кинохроникерам предъявлялись большие требования, и чтобы критики, оценивающие нашу работу, помнили о многообразии жанров документального кино, подходили к нему как к искусству, обладающему большими творческими возможностями.

Одна из таких возможностей — создание киноочерков о людях. Раньше мы делали такие очерки с большой теплотой и любовью. В последнее время мы показываем советского человека в кинохронике и киноочерке плакатно, по такому шаблону: вот прекрасный работник, он трудится так-то и так-то... Пока он стоит у станка, мы рассказываем о нем. При таком подходе образ человека на экране оказывается односторонним, неполным. Нужно показывать советского человека гораздо более широко и многогранно.

Другой вопрос: мы демонстрируем много фильмов, снятых нашими операторами за рубежом. Я ни в коем случае не против этого. Но мы мало показываем нашу Родину. Мы плохо еще запечатлели на пленке жизнь Таджикистана, Туркмении, Дальнего Востока, Алтая и многих других республик и краев нашей страны.

Каждый жанр документального кино, конечно, требует участия литераторов. Писатели должны приходить на студию со своими темами, отстаивать их. Мы ждем, что они — люди, обладающие острым глазом и владеющие метким словом, — помогут нам преодолевать однообразие формы и шаблон в киножурналах, в частности в «Новостях дня».

Писатель И. ГОРЕЛИК продолжил разговор об участии литераторов в работе студии.

— Слово, разумеется, не должно быть простым пояснением киноизображения. Надо строить взаимосвязь текста и изображения по законам контрапункта.

Многие картины, сделанные на студии, не стали произведениями искусства только из-за того, что задачи литераторов чрезмерно упрощались — они писали всего лишь словесное сопровождение к кадрам. Таким картинам не хватает живых, интересных штрихов, деталей, от которых зависит и поэтичность и достоверность фильма.

Почему писатели избегают работы в документальном кино? Потому что они опасаются холодной «заданности» темы, боятся лака, сахарина, парадности, которые в прошлом были свойственны многим документальным фильмам.

Никакими заклинаниями нельзя привлечь писателя на студию до тех пор, пока он не почувствует, что может здесь вместе с режиссером решать большие художественные задачи.

Когда рождается сценарий документального фильма? Тогда ли, когда писатель, сидя у себя в кабинете, выдумывает план будущего фильма, или когда он работает вместе с режиссером за монтажным столом? Чаще всего сценарий рождается именно за монтажным столом, но, как ни странно, именно этот период работы писателя над фильмом официально не признан. Сценарием считается лишь то, что написано до начала съемок.

Считается, что текст — это не сценарий. А ведь сценарий написать все-таки легче, чем текст.

А. ОВАНЕСОВА: Нет, текст писать легче, потому что автор дает его, когда картина уже сложилась.

И. ГОРЕЛИК: Не будем спорить, что легче, что труднее, но очень часто сценарий фильма служит лишь формальным поводом для начала съемок. Я думаю, что картина складывается именно тогда, когда появляется текст, и поэтому особенно важно участие писателя именно в этом завершающем этапе творческой работы над фильмом.

Слово берет кинокритик Р. ЮРЕНЕВ.

— Многие трудности документального кино, — отмечает он, — возникают оттого, что недостаточно разграничены два понятия: хроникальная и документальная кинематография.

Разумеется, и хроника не является лишь сухой фиксацией факта. Но настоящий документальный фильм должен быть более поэтичным, должен полнее выражать отношение автора к жизненному явлению. Вспомним, как создавались картины сначала Д. Вертова, потом И. Ивенса. Они были поэтами документального кино. У них был свой взгляд на действительность. В современных документальных фильмах это характерно лишь для творчества Р. Кармена и еще очень немногих. Теперь в картине «Герои Бреста» я снова вижу отношение авторов к жизненному материалу. Поэтому их волнение передалось и зрителю.

Мне кажется, что документальная кинематография должна «питаться» не только трудами профессиональных операторов, выпускников ВГИКа, но и творчеством многочисленных кинолюбителей.

Я видел на фестивале в Карловых Варах ряд любительских картин. Помню картину одного уругвайского кинолюбителя, который перевел на язык кинематографа поэтические метафоры стихотворения Пабло Неруды. В другой любительской картине рассказывалось о бессмертии идеи мира. Вспоминаю бельгийскую любительскую картину о музыкальных инструментах, удивляющую творческой фантазией автора. Английский документальный фильм Антони Симонса «Благородный корсиканец» создает глубокий и драматичный человеческий образ простого рыбака, причем автору фильма удалось «подсмотреть» подлинные переживания доброго и честного трудящегося человека.

Кинолюбители во всех странах делают интереснейшие опыты, и мы должны знать о них, чтобы идти в искусстве новыми экспериментальными путями.

По мнению Р. ГРИГОРЬЕВА, в наши дни возрождаются и получают дальнейшее развитие лучшие традиции советского документального фильма — традиции политической остроты, жизненной правдивости, поэтичности.

— Наше документальное кино было и должно быть искусством талантливым. А талантливость — это прежде всего способность воссоздать большую правду жизни. Говорят, что художественность может быть присуща только «игровому» фильму. Глубокое заблуждение! Документальная кинематография в лучших своих образцах — это подлинное искусство.



Я вижу большие художественные достоинства «Повести о нефтяниках Каспия» Р. Кармена, «Первой весны» И. Посельского и А. Медведкина — фильмов высоко талантливых. Но вот последняя картина Р. Кармена «Утро Индии» мне нравится меньше, чем все его другие работы. В ней мало публицистической остроты, нет ощущения «авторства» большого мастера, каким является Кармен.

Мы часто говорим о тех или иных чинушах, мешавших нам в прошлом. Не довольно ли говорить об этом? Никто сейчас не мешает нам проявить и творческую инициативу и свое авторское отношение к отражаемым в наших фильмах жизненным явлениям. Мы сами, режиссеры и операторы, повинны в недостатках наших картин.

Прежде всего нам самим надо изжить шаблонное мышление, искать новые темы, новые художественные приемы.

Кинохроника должна развернуть грандиозную панораму советской жизни. Но эта задача выполнима лишь в том случае, если режиссеры и операторы не будут злоупотреблять «организацией материала», проявят побольше наблюдательности, зоркости, чуткости к явлениям действительности.

Две особенности советского документального кино для нас наиболее ценны — революционный пафос и проникновение в повседневность. Так, в фильмах Д. Вертова мы видели высокий революционный пафос, в картинах Я. Посельского и И. Копалина — чуткое проникновение в повседневность. А если мы добьемся сочетания обоих этих качеств, наше документальное кино одержит новые большие победы.

Нужно уходить от «придумывания действительности», от лакировки, от ложной красивости, которая портит и некоторые большие наши фильмы и кинохронику.

Рассказывают, что на одной студии нашлись такие бесстыдные фальсификаторы, которые, составляя смету по картине о колхозной свадьбе, включили в нее стоимость сверхроскошного подвенечного платья для невесты. Может быть, это всего лишь анекдот, но надо помнить, что в наших документальных фильмах мы обязаны быть исследователями жизни. Нам следует поучиться у таких писателей, как В. Овечкин. Он умеет видеть действительность и бороться за дело партии, за дело народа.

Нельзя мириться с лакировкой нашей или зарубежной жизни. Надо сказать, что в последних документальных очерках о зарубежных странах заметно какое-то сюсюканье, уход от правды жизни. Я считаю, что в комментариях С. Образцова к фильму «В Лондоне» мало политической зоркости и публицистических обобщений. Это тоже своего рода лакировка, но уже не нашей, а зарубежной действительности. Она так же не нужна, как и всякая другая лакировка.

— Я также считаю,—заявляет оператор А. КОЛОШИН,—что фильм «В Лондоне» портит аполитичный подход авторов к явлениям современной жизни. Создавая такие картины, мы встречаемся с большими идеологическими вопросами. Наша страна борется за мирное сосуществование двух систем — капиталистической и социалистической. Но это вовсе не дает нам права снисходительно относиться к порокам капиталистического строя, закрывать на них глаза.

К этим мыслям присоединяется режиссер В. КАТАНЯН:

— Многие киноочерки о зарубежных странах крайне поверхностны: уж очень в этих картинах все хорошо, благополучно и красиво! Думается, эти лакировочно-нарядные картины — плод того, что не каждый автор-оператор достаточно глубоко знаком с зарубежной действительностью.

Чтобы избежать недостатков, характерных для этих фильмов, думается, что их нужно снимать по сценариям, с привлечением к работе опытных писателей, хорошо знающих зарубежную жизнь. Это поможет глубже осмыслить материал, найти оригинальную композицию фильма.

В. Катанян предлагает также использовать кинохронику для борьбы с различными недостатками в повседневной жизни нашей страны.

— Часто проводят параллель между нами и газетчиками, журналистами. Это верно — достаточно напомнить хотя бы само название «киножурнал». Но в газетах и журналах наряду с передовицей, очерком мы читаем и фельетон, бичующий недостатки в той или иной области нашей жизни. Кинопублицистика, так же как и газетная публицистика, может не только воспевать и восхвалять. Почему же в наших киножурналах не стало «критических» сюжетов? Разве можно представить себе «Правду» или «Известия» без критических заметок, без обличительных фельетонов? Разве кинорепортаж не должен помогать борьбе с тем, что мешает нам двигаться вперед?

Вторжению в жизнь — самой важной задаче документального кино — посвятила свою речь режиссер А. ОВАНЕСОВА.

— В последние годы мы очень часто слышим, что документальная кинематография является искусством второго сорта, а некоторые товарищи даже утверждают, что это вообще не искусство.

К сожалению, в этих разговорах есть доля правды. Бывшее руководство Центральной студии документальных фильмов отрицало значение сценария, подвергало сомнению возможность создать образ героя в документальном фильме. Внедрялся сухой, информационный, протокольный

стиль. Немудрено, что в таких условиях многие достижения прошлых лет были утрачены. Теперь многое придется возродить заново.

Я говорю «возродить» не случайно. Ведь сидящие здесь, вокруг этого круглого стола,—те же мастера документальной кинематографии, которые до и во время Великой Отечественной войны делали волнующие фильмы, подлинные произведения искусства. Не забыли же они свое мастерство! Сегодняшняя встреча должна всколыхнуть их...

В конце прошлого года в нашей студии появились такие фильмы, как «Древнее и вечно юное искусство», «Герои Бреста», «О Москве и москвичах», «У Падунских порогов». Они заставляют нас задуматься о путях и жанрах документальной кинематографии. Путь у нас один — репортаж, а жанров много: журналы, экстренные выпуски, очерки, большие событийные и «авторские» фильмы. Умение пользоваться репортажем определяет степень мастерства документалиста в любом жанре.

Нам важно сегодня уточнить эти волнующие нас вопросы. Говоря о репортаже, некоторые товарищи предлагают смело вторгаться в жизнь. Это правильно. Вторгаться, чтобы поднять глубокие, важные вопросы нашей действительности! Но снимать-то надо, не «вторгаясь»! Грубым вторжением операторов можно «вспугнуть» то интересное, что происходит в жизни.

Опыт съемки фильма «Школьные годы» показал мне, что наиболее удались те эпизоды, где мы сумели незаметно войти в ход событий и своим присутствием не помешали выявлению характеров героев. Войти с аппаратом в жизнь, но не останавливать ее, не нарушать течения жизни, — вот сущность репортажа. Тогда можно увидеть и зафиксировать аппаратом многое.

Говорить сегодня о немом репортаже и не ставить вопроса о репортаже звуковом — значит не думать о завтрашнем дне документального кино. Звуковой репортаж технически намного сложнее и труднее простого репортажа. Между тем трудно глубоко раскрыть образ человека, если мы лишены возможности слышать его речь, его живое слово. Звуковой репортаж — новая, трудная и совершенно нетронутая область нашей работы, требующая новаторских поисков и открытий.

Несколько слов о детях. В этом году исполняется 25 лет журналу «Пионерия», а говорим мы все то же, что говорили в первый год его существования: журнал для детей есть, но экрана для журнала нет! Дети не видят «Пионерию». Горько отдавать свой труд делу, которое, если верить работникам проката, никому не нужно.

Как можно упускать те грандиозные возможности, которыми обладает кинематограф в деле воспитания подрастающего поколения? И не настало ли, наконец, время об этом подумать серьезно?

Режиссер О. ПОДГОРЕЦКАЯ коснулась важного вопроса о документальном киноочерке.

— Почему у нас мало энтузиастов киноочерка? Да потому, что на студии все подчинено в первую очередь оперативной хронике, а документальным фильмам (в особенности небольшим — в две или три части) уделяется меньше внимания: операторы назначаются «послабее», аппаратура дается похуже. И выпускаются на экран такие очерки с недопустимым опозданием. И, главное, для короткого документального фильма совершенно не обеспечены возможности выхода на экраны.

Здесь с достаточным основанием хвалили картину «Герои Бреста». Но скажите, кто увидит этот фильм? Картина из двух частей считается «непрокатной». Поэтому когда люди начинают работать над подобным фильмом, то заранее знают, что он не увидит света. Между тем зрители с огромным интересом воспринимают такие фильмы. В этом убеждают многочисленные отзывы, письма, обращения зрителей. Получилось так, что система проката стоит между нами и зрителями. Этот вопрос для нас — один из самых актуальных, самых острых.

Мы просим работников проката: дайте дорогу документальному очерку!

Надо заметить, что о недопустимом отношении работников кинопроката к документальным фильмам говорили почти все участники встречи. Вспоминалось при этом, что такой выдающийся мастер, как Дзига Вертов, находился в непрестанной борьбе с прокатными конторами, отстаивая для документального фильма «право на экран».

Как обстоит дело в наши дни? Прервем изложение беседы за круглым столом и расскажем о нынешнем положении с прокатом документальных фильмов.

В 1954 году Министерство культуры СССР обязало все кинотеатры показывать еженедельно хроникально-документальные фильмы. Чтобы сделать эти сеансы доступными для самых широких кругов зрителей, цены на билеты были снижены до 1 рубля.

И все же зрители редко видят эти картины. В сущности, их негде смотреть. Городские кинотеатры и клубы выделяют для хроники неудобное время — рано утром или поздно вечером, не заботятся о рекламе.

«Надо понять тягу зрителей, которые даже эти «неходовые сеансы» полностью заполняют, что подтверждают цифры по двум кинотеатрам», — пишет по этому поводу смоленская газета «Рабочий путь».

Некоторые делячески настроенные директора кинотеатров продолжают относиться к документальным жанрам недоброжелательно. «Объясняется это просто — дешевые билеты снижают «процент выполнения плана».

В течение нескольких лет трудящиеся Ярославля требуют от городского Совета открыть кинотеатр хроникально-документальных фильмов. Зрители других городов предлагают использовать для проката таких фильмов клубные залы, приспособить пустующие помещения — об этом свидетельствуют письма из Смоленска, Воронежа, Читы, Чкалова.

Разумность таких предложений подтверждает опыт Москвы. Кинотеатры хроникальных и документальных фильмов в столице очень популярны. Из года в год растет посещаемость кинотеатра «Новости дня». В 1953 году кинотеатр посетило 513 тысяч, а в 1956 году — 959 тысяч зрителей.

Кинотеатр дает в день четырнадцать сеансов, и с утра до вечера зрительный зал полон. Билеты часто раскупаются по предварительной продаже.

Патриотами своего дела являются сотрудники кинотеатра, и у них серьезные претензии к прокатным организациям. По словам директора кинотеатра С. Самсонова, по-прежнему плохо обстоит дело с рекламой хроникальных фильмов. «Нет фото, мало ярких, выразительных афиш. Редко и неинтересно рецензируются хроникальные фильмы на страницах печати. Мешает работе и отсутствие предварительных продуманных планов — театр не знает, что ему дадут, не имеет времени подготовиться к прокату. Было бы хорошо, если бы киножурналы по примеру «Новостей дня» (которые выходят всегда по субботам) выходили в определенный срок».

Работники кинотеатров указывают и на другие трудности, например на сложность показа полнометражных картин. Публика с удовольствием смотрит многие из этих фильмов, но даже при аншлаговых сборах кинотеатры не могут выполнить финансовый план, так как эти фильмы идут больше часа. Поэтому С. Самсонов считает, что надо (как это было раньше) дифференцировать стоимость билетов в зависимости от метража картины. Четыре-пять частей — вот лучший размер документального фильма или хроникальной программы.

Москвичи справедливо сетуют на невзрачность помещений специальных кинотеатров короткометражного фильма и хроники.

Несмотря на старания сотрудников, фойе и зрительные залы этих театров имеют непривлекательный вид.

И все же зрители заполняют эти кинозалы... Ведь только там можно увидеть интересующие их документальные картины, журналы, киноочерки.

...А теперь вернемся к беседе «за круглым столом». Режиссер И. ПОСЕЛЬСКИЙ напоминает:



— Несколько месяцев тому назад писателям в Доме кино был прочитан тематический план нашей студии — скучный, казенный. Писатели послушали и разошлись. Ни один из них не пожелал сделать что-нибудь по тематическому плану, рожденному в кабинетах.

Я думаю, что каждый писатель, заинтересованный документальным кино, вынашивает свою тему, но об этом его в студии не спрашивают. Ему не говорят: приходи к нам со своей заявкой, и мы реализуем твою заветную мечту. Если планы спускаются «сверху», привлечь талантливых писателей в документальное кино нельзя. С нами работают теперь только писатели-энтузиасты, но их мало.

В выступлениях И. Посельского и некоторых других участников встречи разговор перешел от вопросов мастерства к другим проблемам, имеющим, однако, прямое отношение к творческой жизни. Одна из важнейших — проблема тематического плана.

Никто не оспаривал необходимости существования тематического плана, который определял бы основные направления работы хроникально-документальной кинематографии. Но все участники беседы сходились в том, что такой план должен быть гибким, что он должен не сковывать, а будить живую инициативу творческих работников и во многом должен определяться этой инициативой.

— Тематические планы в их нынешнем виде, — заявляет режиссер Л. ДЕРБЫШЕВА, — иногда не помогают, а мешают нам. Здесь говорили о фильмах, посвященных не только событиям, но и людям. Кто же не хочет работать над фильмом о человеке, о его жизни, труде, невзгодах и борьбе?! Но мы не можем себе представить, чтобы в нашем плане появилась такая тема. А ведь через жизнь одного человека можно показать, что такое социализм. Нынешние тематические планы рассчитаны на внешнюю широту охвата жизненных явлений, на сухой перечень фактов. А настоящее искусство возникает только там, где удается что-то показать глубоко и образно. Нельзя сделать художественно полноценную картину по сухому и абстрактному тематическому заданию.

В этом году мне и моим товарищам поручено сделать фильм о Всемирном фестивале молодежи. Я очень рада этому заданию, но никак

не могу побороть некоторые рутинерские взгляды на саму тему картины. Я считаю неправильным снимать фильм, куда надо обязательно включить и концертные номера, и всю хронику фестиваля, и спортивные выступления. Это — не художественная задача. Никакой мысли, никакой идеи в основе такого фильма не будет, он явится лишь фиксацией концертных номеров или спортивных выступлений. Уже три раза делали такие картины, и все же нечто в этом роде планируется в четвертый раз. Я же предлагаю кроме основного фильма — образного, художественного, я бы даже сказала, философского — сделать серию короткометражных картин по 1—2 части и показать в них концертные и спортивные выступления, встречи, беседы и т. д.



Я думаю, что план, разрабатываемый главком, должен предусматривать лишь тематические разделы. А как мы будем решать тему — это уже задача идейно-художественная. Решать ее должен кинодокументалист-художник. Тогда появятся у нас и авторские заявки, и оригинальные решения, и подлинно художественные произведения.

Н. РОДИОНОВ подчеркнул необходимость творческого содружества писателей и кинематографистов.

— Возможны различные формы такого содружества. Может быть, писатель принесет на студию сценарий и увлечет им режиссера. Может быть, режиссер предложит свой сценарный план, и писатель будет участвовать в фильме как автор дикторского текста. Но мы должны ориентироваться на индивидуальный опыт писателя, на тот жизненный материал, которым он владеет.

Здесь называли писателей, которые участвовали в документальной кинематографии, — Б. Горбатова, Б. Агапова, Е. Кригера, И. Горелика и других. Подрастает литературная молодежь, которую надо пошире привлекать в кинематографию. Приходите в Союз писателей — к нам каждый день приезжают талантливые и знающие жизнь писатели с периферии. Вот неисчерпаемый источник тем, сюжетов, образов!

В беседе на Центральной студии документальных фильмов были затронуты важнейшие вопросы искусства образной кинопублицистики.

Откровенно, взволнованно, горячо обсуждали создатели документальных фильмов проблемы мастерства, и при этом обнаружилось, что необходимо улучшение организационных форм работы студии и кинопроката.

Мастера хроникально-документальной кинематографии, как это показала беседа «за круглым столом», сознают, что долг их перед советскими зрителями велик. Зрители ждут от них многих и многих ярких, талантливых, по-настоящему страстных произведений о великой эпохе строительства коммунизма. В нынешнем году передовое человечество готовится отметить сорокалетие Великого Октября. Пусть работа над произведениями, создаваемыми к этому празднику, откроет новый этап в творческом развитии нашей документальной кинематографии, пусть она ознаменуется смелыми новаторскими поисками и приведет к новым успехам режиссеров, операторов, писателей, журналистов, посвятивших свой труд образной кинопублицистике!

ПОДГОТОВКА ФИЛЬМОВ К 40-ЛЕТИЮ ВЕЛИКОГО ОКТЯБРЯ

ДЕЛО ЧЕСТИ КОЛЛЕКТИВА СТУДИИ

Вся страна готовится достойно отметить сорокалетие Великой Октябрьской социалистической революции. Центральный Комитет КПСС постановил развернуть подготовку к этому знаменательному дню, как к всенародному празднику. В Постановлении ЦК КПСС выдвигается задача «подготовить и выпустить на экраны кинофильмы на исторические, революционные темы и документальные фильмы-очерки об успехах социалистического строительства в СССР».

Как же выполняется эта задача крупнейшей киностудией — «Мосфильмом»?

Надо сказать, что разговоры о подготовке к производству художественных фильмов, посвященных 40-летию Великого Октября, начались на студии давно, почти год назад. Уже весной прошлого года, когда намечались контуры тематического плана студии на 1957 год, большое место в этом плане было отведено будущим фильмам о великих битвах за создание первого в мире социалистического государства. Но впоследствии этот план неоднократно менялся и перестраивался. Работа над частью сценариев была сдвинута на более поздние сроки; другие сценарии потребовали серьезной доработки. Не было проявлено необходимой энергии и настойчивости в подготовке сценариев для основных картин этого года.

В настоящее время пять фильмов из числа снимаемых или подготовляемых к пуску в производство считаются на студии главными постановками юбилейного года: «Хождение по мукам» (сценарий Б. Чирскова по роману А. Толстого, режиссер Г. Рошаль), «Коммунист» (сценарий Е. Габриловича, режиссер Ю. Райзман), «Семья» (по пьесе И. Попова, режиссер С. Невзоров), «Огненные версты» (сценарий Н. Фигуровского, режиссер С. Самсонов) и «Рассказы о Ленине» (сценарий группы кинодраматургов, режиссер С. Юткевич).

В съемочной группе фильма «Хождение по мукам», которая сейчас находится в экспедиции в Ленинграде, работа идет хорошо. Картина уже примерно наполовину снята. Группа перевыполняет календарно-постановочный план. Можно рассчитывать, что фильм «Хождение по мукам» будет сдан в срок (в сентябре).

Значительно хуже обстоит дело со сроками постановки остальных юбилейных фильмов.

Совсем недавно (в конце марта) в павильонах «Мосфильма» начались съемки фильма «Коммунист». Этот фильм также должен быть сдан в сентябре. Для того чтобы жесткие сроки были точно соблюдены, необходимо большое напряжение сил не только съемочного коллектива, но также всех цехов и отделов студии.

Еще меньший срок остается для производства другого юбилейного фильма — «Огненные версты». Он должен быть сдан 15 октября, но его еще не начали делать. Сейчас только закончен режиссерский сценарий, идут кинопробы, составляется смета. И только в конце апреля начнутся съемки.

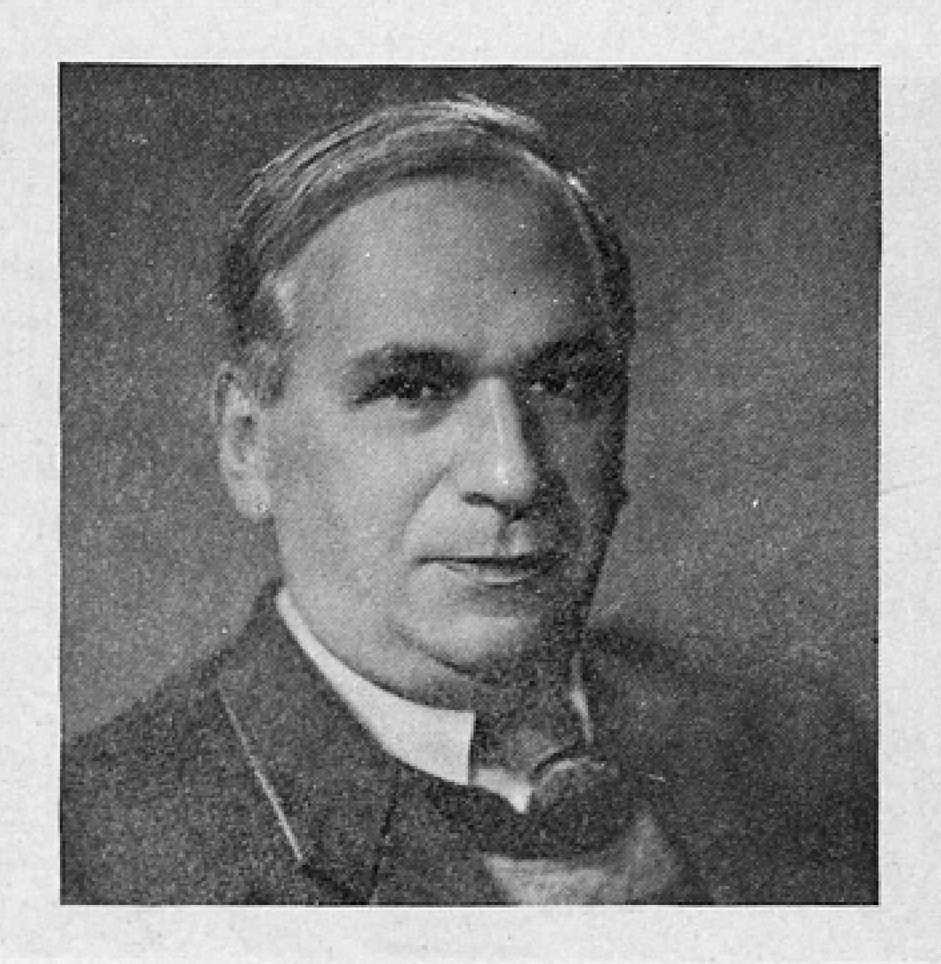
Таково же примерно положение с фильмом «Семья».

Что касается фильма «Рассказы о Ленине», то для него еще не готов литературный сценарий. Правда, режиссер С. Юткевич активно помогает авторам и ведет предварительную подготовку к постановке. Но, конечно, здесь положение со сроками также крайне неблагополучно. Для завершения фильма в этом году понадобятся самые энергичные усилия и съемочной группы и всего коллектива студии.

Необходимо, чтобы съемочным группам наиболее ответственных картин этого года были обеспечены условия для слаженной, бесперебойной работы. Надо добиться, чтобы эти фильмы делались быстро, но без штурмовщины, которая могла бы отразиться на их качестве. Это требует мобилизации всех резервов вспомогательных отделов и цехов студии, строжайшего соблюдения постановочного графика.

Дело чести творческого колектива студии — своевременно подготовить фильмы, достойные великой даты.

Коллективный корреспондент журнала «Искусство кино» — редакция газеты «Советский фильм»





Евгений Габрилович

КОММУНИСТ

Идет поезд по бесконечным просторам, мимо выбитых окон станций, паровозных кладбищ, заколоченных водокачек. Нависли мешочники на его вагонах. Он идет мимо платформ, забитых военным и штатским людом,—впрочем, не отличишь, кто военный, кто штатский: все в шинелях, в обмотках и башмаках.

ЭТУ ИСТОРИЮ, КОТОРУЮ Я ХОЧУ ВАМ РАССКАЗАТЬ,—звучит голос повествователя,—Я СЛЫШАЛ ОТ МОЕЙ МАТЕРИ. ОНА РАССКАЗЫВАЛА МНЕ ЕЕ НЕСКОЛЬКО РАЗ, И ВСЕ ЖЕ МНОГОЕ ТЕПЕРЬ ВЫВЕТРИЛОСЬ ИЗ МОЕЙ ПАМЯТИ, СПУТАЛИСЬ ДАТЫ, ФАМИЛИИ, ВЕРОЯТНО, ПЕРЕМЕШАЛИСЬ СОБЫТИЯ. ОДНАКО Я РАССКАЖУ, КАК ПОМНЮ.

СВЕРШИЛАСЬ ОКТЯБРЬСКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ, НАСТАЛ ТРУДНЫЙ ГОД. СТОЯЛИ ЗАВОДЫ, ФАБРИКИ, НЕ БЫЛО ТОПЛИВА, ЭЛЕКТРИЧЕСТВА. РЕДКО ХОДИЛИ ПОЕЗДА. И ТОЛЬКО МЕШОЧНИКИ КОЧЕВАЛИ ПО РУССКОЙ ЗЕМЛЕ, ГОЛОДНОЙ, ПОБИТОЙ ПУЛЯМИ, СОЖЖЕННОЙ ПОЖАРАМИ.

ВОТ В ЭТУ ГРОЗНУЮ ПОРУ, КОГДА, КАЗАЛОСЬ, ВСЕ ДУМЫ БЫЛИ О ФРОНТЕ, ЛЕНИН РЕШИЛ НАЧАТЬ СТРОЙКУ ПЕРВОЙ СОВЕТСКОЙ ЭЛЕКТРОСТАНЦИИ НА ШАТУРСКИХ БОЛОТАХ, НЕДАЛЕКО ОТ МОСКВЫ.

Сценарий иллюстрирован рабочими эскизами художников студии «Мосфильм» М. Богданова и Г. Мясникова.



ТЕПЕРЬ НЕМНОГО СМЕШНО, ЧТО МОЯ МАТЬ ГОВОРИЛА ОБ ЭТОЙ СТРОЙКЕ КАК О ЧЕМ-ТО ОГРОМНОМ, ДАЖЕ ГИГАНТСКОМ. КОНЕЧНО, ЭТО НЕ ТАК. ЭТО БЫЛА ВСЕГО ЛИШЬ ПЕРВАЯ СТРОЙКА, СОВСЕМ НЕБОЛЬШАЯ, СОВСЕМ ЕЩЕ НЕУМЕЛАЯ. НО ЭТО БЫЛА ПЕРВАЯ СТРОЙКА. И О ДЕЛАХ ЕЕ СЛОЖЕНЫ ПЕСНИ, КАК СЛОЖЕНЫ ОНИ О ПУЛЯХ, ТАЧАНКАХ, ДОРОГАХ ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЫ.

ВЕСНОЙ СО ВСЕХ СТОРОН ПОТЯНУЛИСЬ В ШАТУРУ ЛЮДИ. С ЭТИХ-ТО ДНЕЙ МОЯ МАТЬ ОБЫЧНО И НАЧИНАЛА РАССКАЗ.

Остановился поезд на полустанке, возле которого дорожный столб: «101 верста». Повысыпали из поезда люди.

Они идут по шатурским дорогам, среди болот, редкого низкорослого леса, крючковатых кустов. С сундучками, пилами и топорами, обернутыми в рогожу, с ящиками плотничьих инструментов — плотники, землекопы, каменщики. В сапогах, в военных ботинках и обмотках, в лаптях, в одежонке, оставшейся от развалившихся фронтов империалистической войны,—штанах и шинелях, прошедших бесчисленные базары, вымененных или купленных. Много женщин—полукрестьянская, полугородская одежда.

Группы идут по большаку, рассыпаются по проселкам и пришатурским селам, мельчают. Остаются одиночки.

Вот медленно ковыляет молодой парень в шинели. Идти ему трудно: болит нога. Остановился, потер ногу, опять пошел.

Впереди далеко над лесом всколыхнулся неясный багровый свет и заиграл под низкими серыми облаками. Парень окликнул мастерового, который шел той же дорогой и обгонял его:

— Э, браток, слышь! Ты здешний?

— Со стройки.

— Гляди, что это? Никак, пожар?

Встречный равнодушно поглядел на багровый отсвет.

— Горит...

— А где?

— Надо быть, торф горит...

Хромой парень беспокойно спросил:

— Это как же—поджог? Или что?

— А кто его знает... Дело это тут частое. Может, с цигарки, а может, кто балует.

— Бàлует!—передернул плечами парень.—С жильем у вас как? Для приезжих?

— В землянках живут... А то по деревням... Народ тут бедный, им деньги нужны. Болотный народ! Сарпинку ткут да на торф артелями ходят.

— Так на квартиру примут?

— Постучись, может, примут.

И вот парень (это Василий Губанов) идет по улице плохонького сельца Торбеевки. Почти возле каждой избы стоят приехавшие с поездом на стройку люди и просятся на постой. Но, видать, без успеха, потому что отходят от окон и бредут дальше.

Василий свернул с улицы влево. Глухой переулок, пусто. Василий постучал в окно.

— Не стучи, нет местов!

Постучал в другую избу. Мужской голос спросил:

— А платить будешь чем?

— Чем платят? Деньгами.

— Деньгами не подойдет...

Третье окно. На стук показался невысокий мужчина, востроносый, с пугливыми глазами.

— Чего гремишь?

— Послушай, хозяин, пусти в избу... Я сахар дам.

— Без тебя полон дом народу.

— Я в ногу раненый, понимаешь? С фронта.

Мужичонка пощупал его глазами.

— А про сахар врешь ай нет?

Василий вынул из дорожного мешка кусок сахару. Мужик (звать его Федор) попробовал на зуб. Действительно—сахар без обмана и фальши.

— Заходи.

Изба неказистая. Стол, скамьи, ткацкий станок. За столом ужинают (едят из одного котелка тощие щи) двое постояльцев: молодой парень Степан и другой человек, весьма странный—длинные, как у попа, волосы, борода, усы. Степан зовет его Расстригой.

Хозяйка Анюта, совсем еще молодая женщина, в черной кофте, черной юбке, с платочком на голове, худенькая, стройная, прислуживает им. У Анюты плавные, неторопливые движения. Крепкие, упругие ноги, к которым словно приклеены зрачки Степана.

На полу спит третий постоялец—маленький, в солдатской шинели,—Денис. Четвертый жилец—пожилой, солидный Семен—сидит в углу и чинит сапог, подбивая подметку тяжелым плотницким молотком.

— Гляди, Анюта, — сказал Федор и показал жене сахар, полученный от Василия.— Вон, устраивайся,—кивнул он Василию на пол рядом с Денисом, сел за стол и взял ложку.

— Если жить у нас будешь—весь паек мне,—сказал он.—И деньжат подбросишь.

Василий вяло кивнул—видно было, что он очень устал с дороги.

— Есть хочешь — садись,—бросил Федор.—Анюта, дай ему ложку.

— Не надо,—сказал Василий.

Начал снимать сапоги. Скривился от боли.

— Ай болит?—участливо спросила Анюта.

— Побаливает.

Из бутылки, спрятанной под подкладкой пиджака, Расстрига налил себе полный стакан разбавленного спирта и плеснул чуть-чуть Федору и Степану. Выпили.

— Эй, хромой!—окликнул Расстрига.—Ты откуда? С фронта?

— С фронта.

— А верно, что генералы Харьков взяли?

— Не знаю...—Василий лег на шинель.—Не слыхал.

— Факт—взяли!—крикнул Степан.—Не знаю!—передразнил он Василия.—На Москву идут. Факт!—Он крутнул головой и захохотал.

Вообще был он парень смешливый, все время смеялся, и не всегда можно было понять—почему.

— А ты чего радуешься?—оторвался от своего сапога Семен, обращаясь к Степану.—Ты ведь в коммунисты хотел.

— А что ж... Может, и запишусь... Не всё разом!.. Верно, Анюта?—И Степан ласково вытянул по спине пробегавшую мимо Анюту.

— Ну ты, играй! Кобель!—тонким, злым голосом крикнул Федор.

— А тебе-то что?—засмеялся Степка.—Тебя ж все одно повесят.

— Это за что?—Федор перестал жевать.

— А как же!—поддержал Степку Расстрига.—Ты помещиков громил? Громил.

— Так ить все громили.

— Ну всех вас и повесят. Разве деревьев мало?.. Правильно я говорю, солдат?—обратился Расстрига к Василию.—Деньги есть? Иди выпей.

— Неохота,—ответил Василий.

Семен отложил сапог, подошел к столу, отслюнил деньги.

— Ну-тка мне...

Не вынимая бутылки из-под подкладки, Расстрига налил себе и ему. Выпили.

— Сильна!—крякнул Семен.—Откуда взял?

— Бог послал.

— Бог доски послал к нему на склад, а он их на спирт выменял,—сказал, хохоча, Степан.

— Ну, ты!—вскинулся на него Расстрига.—Язык-то попридержи!

— А что?

— А то! Враз обрублю!

Забормотал лежавший на полу Денис:

— Эх, эх...люди!.. Народ на фронтах помирает... А он на складу сидит... Совести нету!

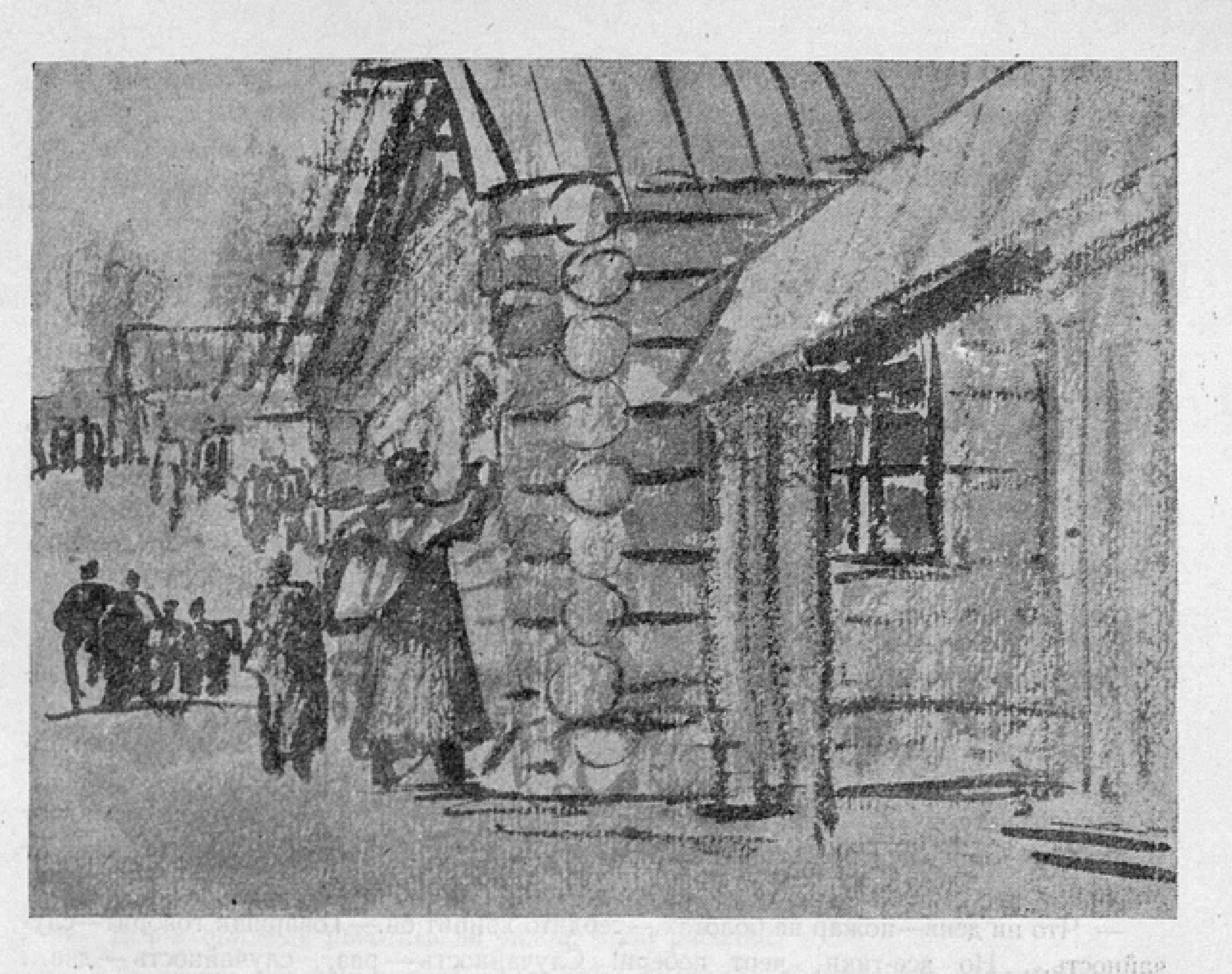
Василий лежал и курил. При словах Дениса он сочувственно взглянул на него. А Степка накинулся на Дениса:

— А тебе чего надо? Аника-воин!

— Постой, постой!—грозно сказал Расстрига.—Это у кого совести нету?.. Эй,—окликнул он Дениса.—Это у меня нет?.. А у них совесть есть? Церкви закрыли, ни хоронить, ни крестить, ни до бога помолиться. Народ голый ходит.

Бегала, убирая со стола, Анюта.

— Что правда, то правда,—сказал Семен.—Дегтю нет, ситцу нет, хлеба нет...



— Долго ли дело таким вот все растащить,—бормочет с полу Денис, кивнув на Расстригу.

Тот, не говоря ни слова, вдруг со всего маху бросает в него пустую бутылку. Бутылка о стену—и вдребезги!

— Ты что? Ты кто такой?—кричит Денису Расстрига.—А?.. Кто такой? Насобачились агитировать!..—К Федору.—Гони его в шею!

Степка хохочет.

Федор. Слышь, что ли!.. Как тебя...' Денис... Ты чего это?.. Зачем обижаешь?..

Денис (*спокойно поворачивается на другой бок к стене*). Ладно, завтра домелем...

Степан (*поддразнивая и натравливая Федора*). Чего глядишь! Наддай ему хорошенько!

Федор—он в подпитии—встает. Анюта удерживает его:

— Не надо, Федя.

Федор. А чего он людей обижает!

Расстрига. Ладно! Тапереча недолго... Бог, он все видит, мать их так!

Громкий стук в окно. Чей-то голос:

— Эй!

Федор (*Анюте, в сердцах*). К бесу их! Скажи, что и так полно. Надоели!

Анюта (*в окно*). Полно у нас... Полно...

Голос (*из-за окна*). Партийные есть?

Все притихли.

Анюта. Чего-чего?

Голос. Коммунисты есть, говорю?

Анюта (*растерянно*). Коммунисты?

Федор (*резко*). Какие еще коммунисты! Нету тут...

Анюта (*в окно*). Нету тут...

— Постой,—проговорил Василий. Встал, подошел к окну. — Я партийный.

— В контору, на собрание.

Молча вернулся Василий обратно, натянул сапоги. Все, раскрыв от изумления рты, глядели на него. Василий накинул на плечи шинель.

— Эй, мил человек,—забормотал Федор,—ты это... как бы это... Может, щец поешь на дорогу-то?..

— Не надо. Спасибо,—сказал Василий и вышел.

Плачет-заливается грудной ребенок. Качает его на руках мать:

— А-а-а-а!..

Но младенец продолжает надсадно, надрывно, сердито пищать.

Происходит это за пологом крестьянской избы, в которой временно помещается контора шатурской стройки.

А в самой избе идет партийное собрание — семь человек, включая Василия: все коммунисты на Шатуре.

Говорит Хромченко, партийный руководитель стройки. Он чем-то напоминает Я. М. Свердлова—пенсне на шнурке, кожаная куртка. Худой, обросший, бледный от бессонных ночей.

— Что ни день—пожар на болотах,—сердито хрипит он.—Товарищи говорят—случайность... Но все-таки, черт побери! Случайность — раз, случайность — два... Опять же — воровство. Из Москвы нам шлют материалы, а назавтра, глядишь, они на базаре. Что это? Тоже случайность?!.. Да угомони ты его, боже мой!—крикнул он хозяйке за полог.

И хозяйка еще энергичнее заныла:

— А-а-а-а!..

А младенец еще пуще начал пищать.

— Несерьезно всё это как-то у нас...—сказал Хромченко, морщась от писка.—Ведь белыми взят Харьков. Отрезан донецкий уголь... Торф нужен Москве. Электроэнергия... И вот, товарищи, мы...

...Голос его ушел в затемнение. Снова изба Федора. Все тут уже спят: Расстрига вместе со Степкой на одной лавке, Семен и Денис на полу. За пологом, на супружеской кровати, рядом с Анютой лежит Федор. Его бессонные глаза так и бегают—множество разнообразных идей толпится у него в голове.

— Анют, а Анют!—шепотом окликает он жену.

— Что?

— Слыхала про генералов-то?

— Ага.

— Беда!—охнул Федор.—Надо бы хоть сарпинку из дома вынести да в сарае зарыть. Все поспокойней. Слышь, Анюта?

— Да надо бы...

— О господи, святые угодники!— забормотал Федор.—Спрячем сарпинку в сарай, а после Троицы поеду ее на сало менять. Под Курск.

— Это где же Курск-то он?

— Да лях его знает!.. Петька приехал, говорит, там хорошо за сарпинку дают. Как думаешь?—беспокойно спрашивал он жену.

— Не знаю, Федя... Делай как лучше.

... А в другой избе по-прежнему пищал ребенок и Хромченко говорил:

— Нужно, товарищи, чтобы у нас на каждом участке был острый и беспощадный партийный глаз. Авдеева надо на конный двор—там из-под носа воруют. Верно я говорю, Александр Васильевич?—обратился он к начальнику стройки.

Начальник стройки Александр Васильевич Зимний, плотный мужчина с большой окладистой бородой, суровый, немногословный, сказал:

— По-моему, так.

— И вот еще вновь прибывший товарищ... Как тебя звать?—спросил Хромченко, раскрывая партийный билет Василия.

— Губанов.—Василий встал.

— Что делать умеешь?

— Слесарить... Ну, может, плотничать помаленьку... Землю рыть ... Всё могу.

— А весы знаешь?

— Какие весы?—Василий в недоумении.

— Как—какие? Товары вешать.

— А зачем мне их вешать? Я рабочий, а не весовщик.

— Вот и пойдешь работать на склад, коли рабочий.

— Да на что мне ваш склад?!—вспыхнул Василий.—Смеетесь вы, что ли? Я кровь проливал, а теперь селедками торговать!!.. Не буду! Отдай партбилет!

— Кровь проливал!—гаркнул вдруг Зимний да таким громовым голосом, что все вздрогнули и уставились на него.—На фронте! А мы что, дурака тут валяем, по-твоему?! Кровь проливал! Кланяйтесь ему в ножки!.. Отдай ему партбилет!—крикнул он Хромченко.—Не хочет—не надо!

Но Хромченко отстранил его руку и голосом странной силы, столь удивительной в щуплом, чахоточном человеке, сказал Василию:

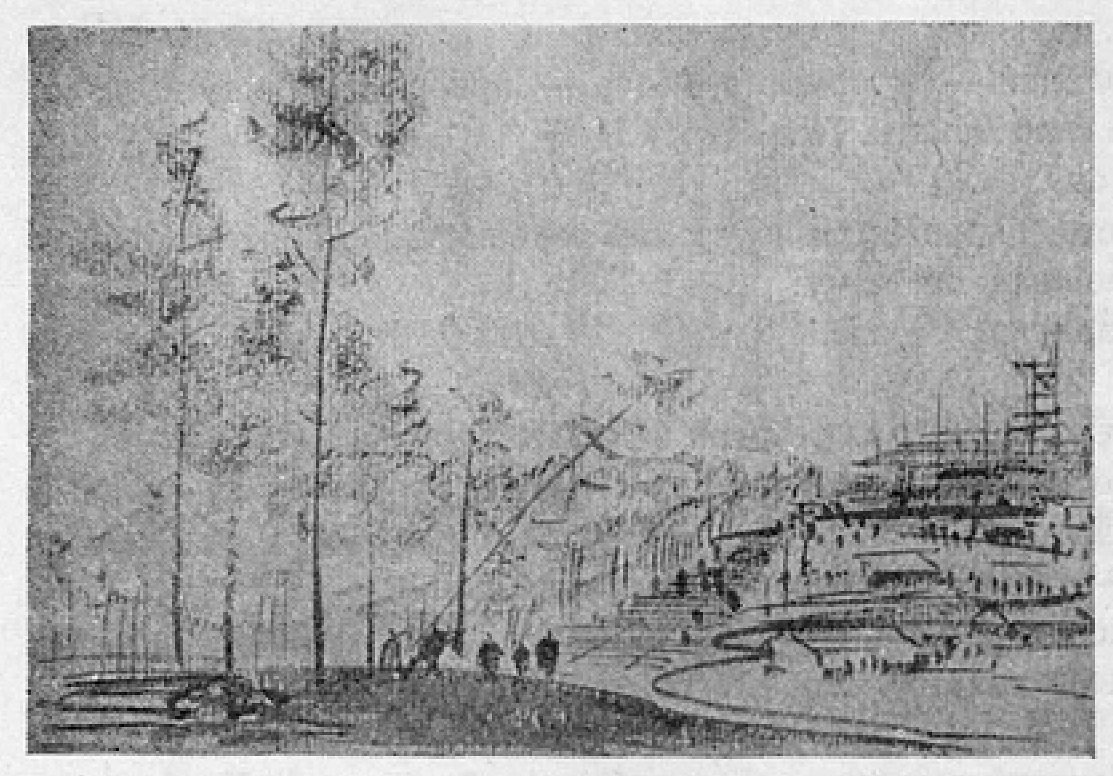
— Пойдешь на склад. Понял?

Промозглое, туманное, болотное утро. Пропыхтел поезд узкоколейки, и вместе с ним мы проехали вдоль бескрайних торфяных участков, где работали женщины.

Вот и поселок на Черном озере. Тут идет стройка электростанции и городка. Шагает по единственной улице городка Василий. Шагает мимо бараков, Народного дома, магазинов. Все это еще только строится, все это—в будущем. Пока же шум, суматоха, хаос стройки.

Вот большой котлован, где трудятся землекопы с тачками и где полощется на ветру красный транспарант. Вверху транспаранта надпись: «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» А внизу—«Здесь будет электростанция».

Неподалеку материальный склад строительства — засыпной барак из теса. Когда Василий подошел туда, из широких дверей несколько человек выносили какие-то



мешки. Другие, приехавшие с участков за разными материалами, ожидали своей очереди. Василий остановил людей, выносивших мешки.

— Погоди! Давай назад!

Удивленные и озадаченные, те подались назад, в склад.

— Положьте! — приказал Василий.

Те сбросили мешки с плеч.

— Выйдите!—указал на дверь Василий.

Ничего не понимая, грузчики, переглянувшись, вышли

Василий плотно закрыл за ними дверь.

— Эй, гражданин!—ошеломленно сказал один из складских.—Ты чего это! Чего командуешь?

Василий не отвечал, проверяя содержимое мешков.

— Яков Пантелеевич!—крикнул складской.

Из дверец конторки на зов показался Расстрига.

— Товарищ!—строго обратился он к Василию, который уже ходил по складу, рассматривая товары и полки.—А ну, выдь отсюда.—И тут же, узнав Василия, изменил тон:— А, сосед!..Здорово, сосед... Вам чего нужно?

Василий не ответил. Он продолжал как ни в чем не бывало ходить по складу.

— Слышь-ка, товарищ, кому говорят!—построже заметил Расстрига.—Так не положено. Здесь казенное имущество.

— Ключи у тебя?—спросил Василий.

— А что такое?

— Давай сюда.

— Гляди, я сторожей закричу!

— Ключи давай, говорю,—сказал грозно Василий и шагнул к нему.

В это время, наскучив ожиданием, забарабанили снаружи в двери нетерпеливые клиенты.

— Ну-ка, откинь засов, кликни народ,—приказал Расстрига одному из складских.

Тот пошел к дверям.

— Стой!—грянул Василий так, что тот сразу замер на месте.—Отойди от дверей!.. Вот мандат,—протянул он бумагу Расстриге.

Тот, даже не взглянув на мандат, повернулся к выходу.

— Обожди!—Василий поднял обе его руки вверх и стал обыскивать карманы.

Расстрига стоял с поднятыми руками и бормотал:

— За что обижаешь-то?.. Бога ты не боишься... Брехня это все. Брехал про меня Степка. Вот истинный бог, святая икона.

Найдя у Расстриги за подкладкой пиджака шурупы, Василий так толкнул его к дверям, что тот не удержался на ногах.

— Мотай отсюда!—сквозь зубы сказал Василий.—И вы тоже!—повернулся он к складским.—И чтоб за сто верст духом твоим не пахло,—опять обратился он к Расстриге.—А если встречу—ой берегись!!

Расстрига встал, отряхнул пыль со штанов.

— Ну это уж как придется,—негромко сказал он. Огненные глаза его так и сверкали.—-Может, бог даст, еще и встренимся.

И выскользнул в дверь. Ушли и складские.

Василий открыл двери склада пошире. Оглянул очередь. Сказал:

— Ну, кто—чего?

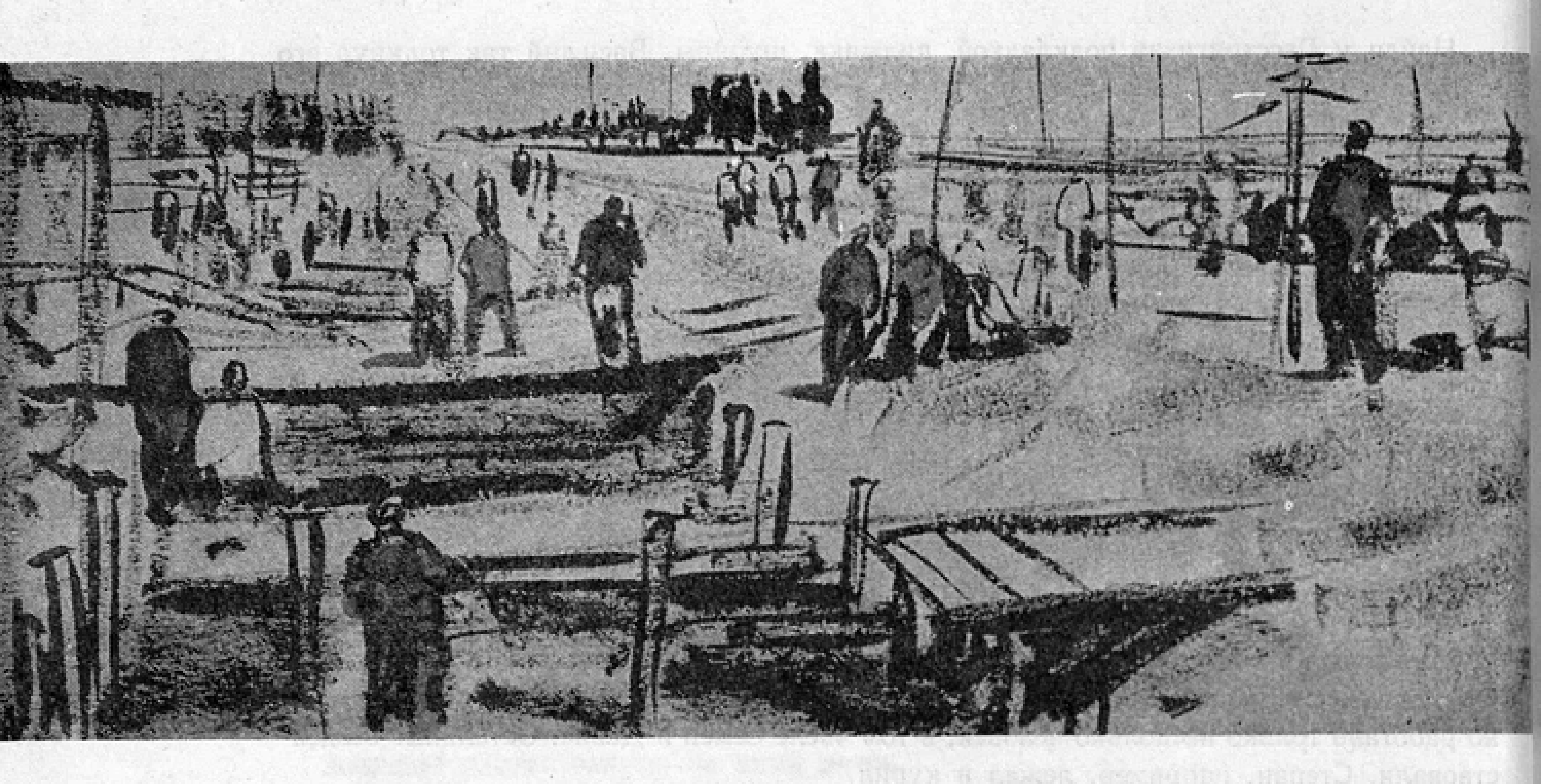
Зажужжали голоса, и первый в очереди протянул бумагу.

— Вот наряд. Гвозди.

Василий вошел в склад и в поисках гвоздей начал передвигать ящики и мешки, перекатывать бочки.

Начальник строительства Александр Васильевич Зимний шел по тому участку стройки, где производилась корчевка кустарника и мелколесья. Народу тут было немало, но работало только несколько человек, в том числе Семен и Денис. Остальные бездействовали. Степан, например, лежал и курил.





Александр Васильевич Зимний спросил:

— Почему лежат люди?

— Топоров нет.

Зимний подошел к Степке.

— Встаньте!

— А вы кто сами-то будете, не знаю, как величать?—смешливо спросил Степка, оглядывая народ и приподнимаясь на локте.

— Начальник строительства.

Степан встал и дурашливо подмигнул рабочим.

— Обознался, простите... Командиров тут много, хоть землю трамбуй.

— Топоров бы нам, товарищ начальник,—сказал Денис.—Топоров нет. Люди вон есть, а топоров не хватает.

— Как это—нет топоров?—удивился Александр Васильевич.—Ведь на днях привезли. Сейчас же ступайте на склад, там теперь такой Губанов сидит. Скажите, что я велел выдать.

— Ага. Скажу, что от вас.—Денис быстро пошел по дороге к поселку.

Степан кинулся его догонять.

— И я с ним!.. А то куришь, куришь, аж дым из ушей идет.

Возле склада стоял шум, толпилось много народу. Некоторые приехали за материалами на подводах. Слышались нетерпеливые голоса:

— Чего там возишься! Давай скорей. День тут стоять, что ли?

Наконец в дверях склада появился Василий, потный, измазанный, весь в мелу и известке.

— Кто гвозди просил? Нету гвоздей.

— Как—нет?—рассердился тот, кто просил гвозди.

— А черт их знает, нету вот!

— Как—черт их знает? Который день—и все нет.

А вокруг уже слышались возгласы:

— Ты вот что, мил человек, давай отпускай олифу.

— Известку!

— Да постойте вы!—досадливо кричал тот, кто первый протянул Василию наряд на гвозди.—Я первый стою. Гвозди давай!—кричал он Василию.

— Погодите, товарищи, дайте разобраться,—Василий провел ладонью по потному лбу и снова исчез в недрах склада.

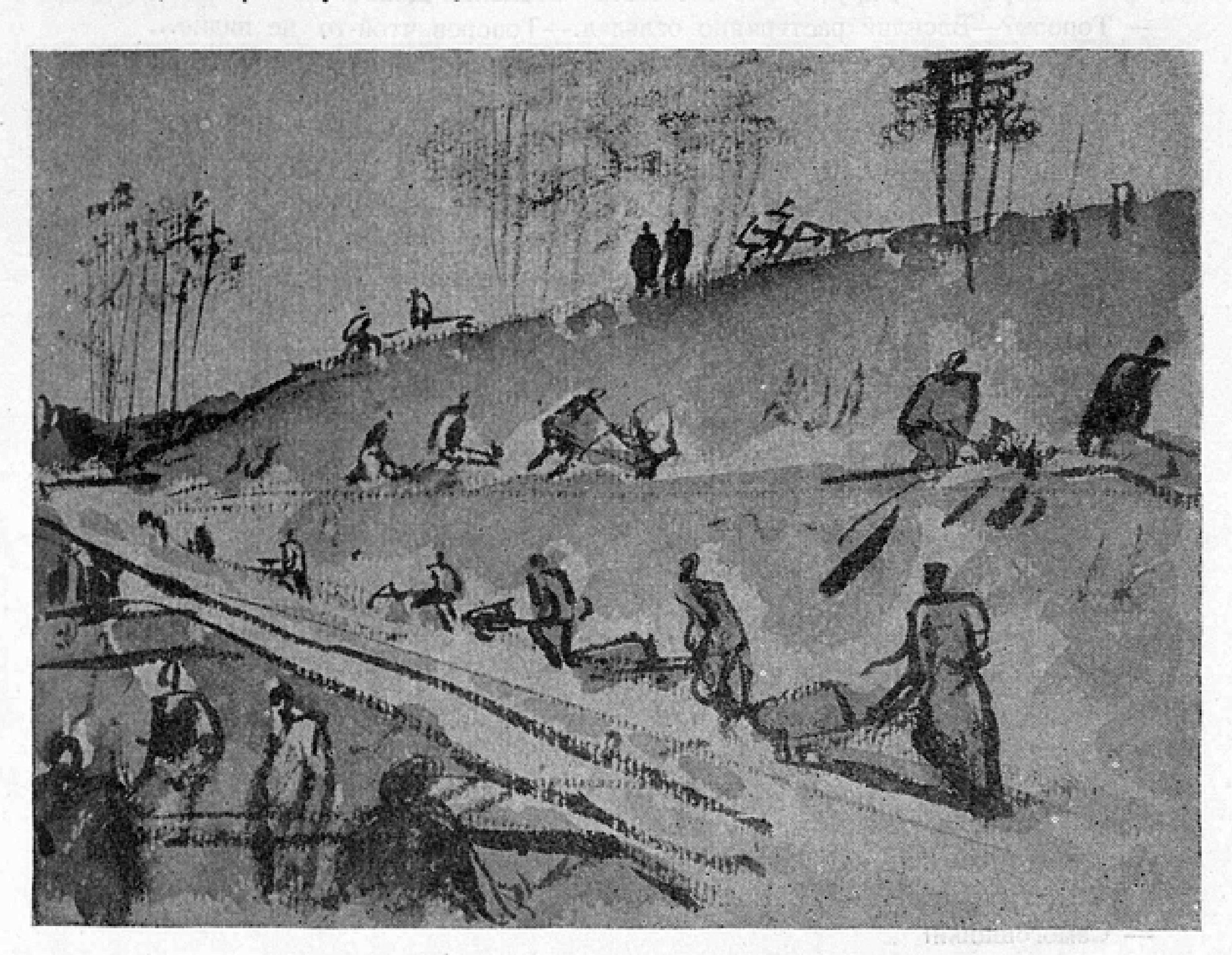
А вдогонку неслось:

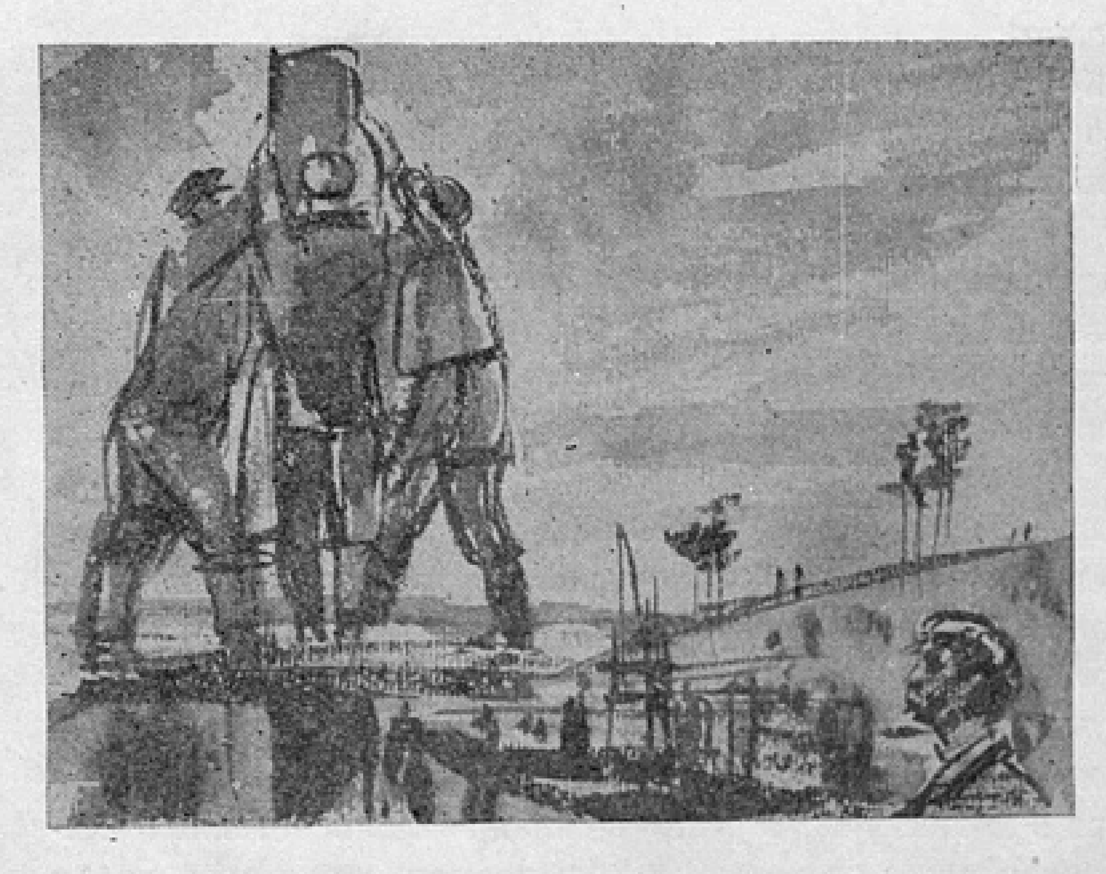
— Что же тут, стройку остановить, пока ты разберешься?!

На складе царил беспорядок: видно было, что в поисках гвоздей Василий передвинул с места чуть ли не все мешки и бочки, стоявшие тут. И теперь он снова начал, надрываясь, передвигать и осматривать их в надежде все же сыскать гвозди. Снаружи доносился горячий, нетерпеливый шум. А Василий, все более и более покрываясь известковой и меловой пылью, волочил с места на место ящики и огромные кули.

За стеной шум превратился в протестующий рев, и в склад ввалились Денис и Степан, видать, после сильного скандала с очередью. В полутьме они некоторое время слепо торкались о ящики и мешки.

— Эй, который тут есть Губанов?





Из-за горы товаров показался измазанный, потный, несчастный Василий.

— Гляди, Денис!—изумился Степан.—Вот он, Губанов-то, кто! А Расстригу куда девали?

— Уволился, — хмуро ответил Василий.—Вам чего тут?—добавил он неприветливо.

— Видал, Денис? — в полном восторге сказал Степан.—Не успел рожу с дороги помыть, а уже на складе сидит. Ловко. Вот оно, коммунисты-то!! Запишусь. Факт—запишусь!

— Вам чего здесь надо, я спрашиваю?—озлился Василий.

— За топорами мы, друг... Вот оно что...—объяснил Денис.

— Топоры?—Василий растерянно оглядел.—Топоров чтой-то не видно...

— Как—не видно, когда на днях привезли!—Степка удобно уселся на бочку и поощрительно кивнул.—Давай, давай, брат, ищи. Сам главный велел. Без очереди.

И снова Василий в поту стал передвигать мешки и перекатывать бочки, на сей раз в поисках топоров. Денис ему помогал. А Степка сидел на бочке, болтая ногами и выбивая по бочке ладонями дробь в такт мотиву, который он напевал.

— Слушай, Губанов, продай галифе,—крикнул он, оборвав мотив.

— Чего?—Василий вместе с Денисом отодвигал тяжелый ящик.

— В комиссары сбирается,—ответил, посмеиваясь в усы, Денис.

— Чего смеешься-то? Факт!—серьезно обиделся Степка.—Вот только куплю галифе — и в партию. Как же так—в партии и без галифе!

Снаружи донесся неистовый шум. Десятки рук забарабанили в дверь. Василий вышел. И сразу тот, кто стоял первым в очереди и уже давным-давно предъявил наряд на гвозди, обрушился на него:

— Будешь ты отпускать гвозди ай нет?!

— Я сказал тебе: нету гвоздей.

— Хрен ты у него получишь!—громко, на всю толпу произнес чей-то язвительный голос.—Ты к нему с заднего ходу зайди.

И тут же целый шквал криков:

— Это верно?

— Спекулянты, черти проклятые!

— Ленин сюда материалы шлет, а они их—на базар!

— На базаре вон сколько хошь гвоздей.

На крик выскочили из склада Денис и Степан.

Шквал нарастал.

— Самогонщики!

— Рабочий народ всю душу кладет, а эти...

Какой-то резвый мужичок подскочил к Василию и закричал:

— Вор ты! Вор! И морда у тебя воровская! Чего глядишь на меня?! Вор!..

— Ну ты, потише!—не сдержавшись, крикнул Василий и шагнул к мужичку.

А мужичок чуть отскочил от него и продолжал орать:

— Чего—потише!.. Мне бояться некого! Вор! Чего глядишь на меня?! Нá вот тебе!!—И харкнул Василию прямо в лицо.

Толпа замерла.

Василий рванулся к резвому мужичку, но Денис оттащил его, истошно крича:

— Стой, стой, братцы! Нельзя так... Он только назначен. За что вы его так сразу? Он только первый день...

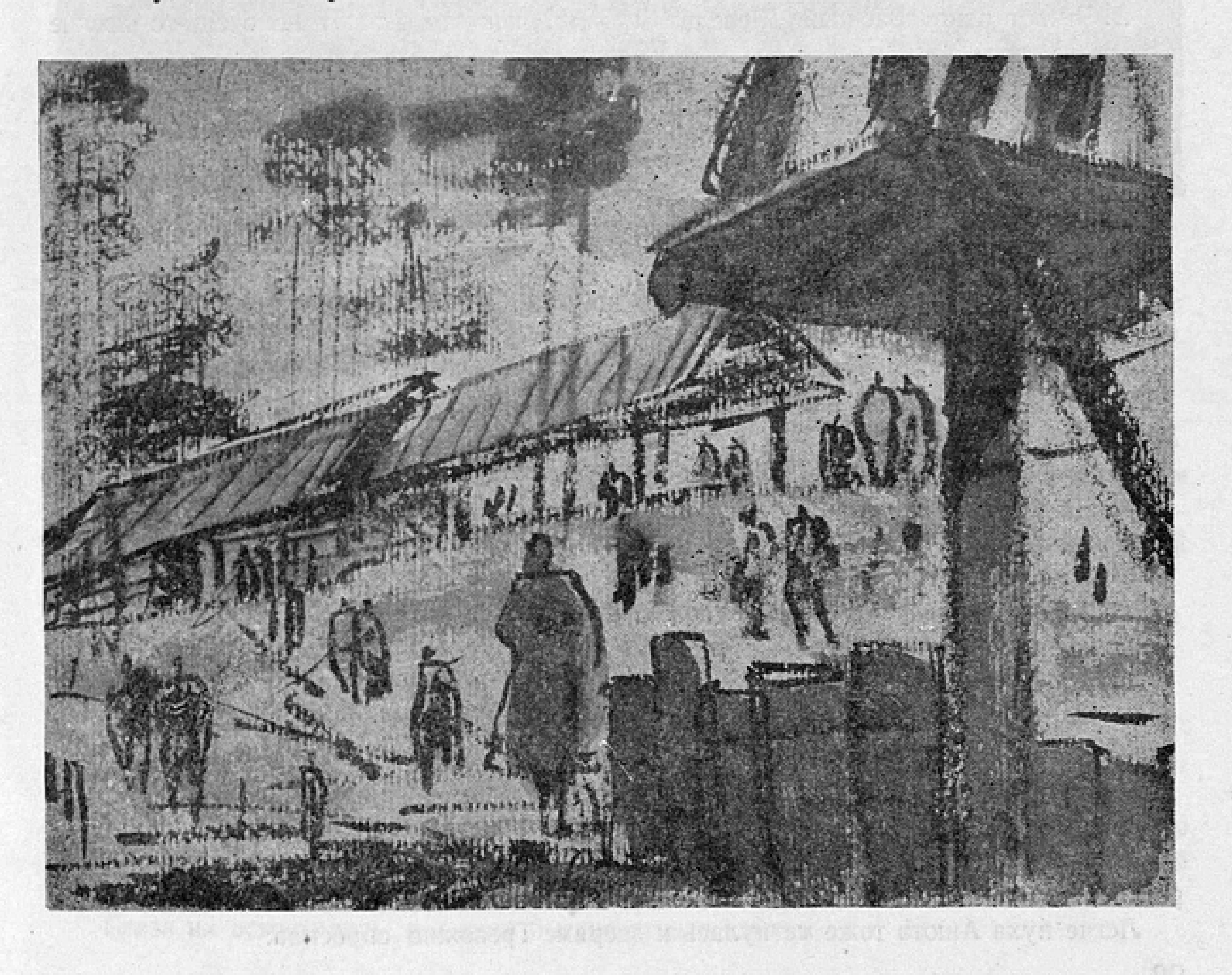
Василий опомнился, резко повернулся, отбросил Дениса, вошел в склад и с силой захлопнул за собой дверь

Здесь в полутьме он подошел к стене и прислонился к ней головой. На глазах у него были слезы.

Так он стоял некоторое время, мотая головой, стиснув зубы.

Потом утер обеими ладонями лицо от плевка, вытер глаза, пошел к дверям, открыл их.

— Ну, кто за олифой!.. Давай!



Изба Федора. Как и в предыдущую ночь, все уже улеглись по своим местам, нет только Расстриги и Степана. Василий сидит за столом, читает книжку при свете коптилки. За пологом Федор и Анюта. И снова бегают бессонные Федоровы глаза.

— Нынче Чернобородый рассказывал, — лепечет он,— Ленин, говорит, сбежал. Слыхала?..

— Может, брешут...

— О господи, матерь божья!.. Мозга́ за мозгу́ заходит... Не дай бог на самом деле помещики возвернутся... Допрыгались мы, едрёна вошь! До революции. До самой, до мировой!.. Нет, надо немедля сарпинку зарыть... Спит он?—кивает Федор в сторону Василия.

Анюта осторожно отодвигает полог.

— Сидит.

— А, прах его! — И он адресуется к Василию:—За чтение, товарищ хороший, особая плата. Маслице нынче кусается.

— Ладно, дам денег на масло.

И Василий продолжает читать.

— Постороже его тут, чтобы не вышел,—шепчет Федор.—А я мигом. Лопата в сарае?

— Там...

... Читает книгу Василий. Шевелит губами, как это делают не очень-то ловкие в грамоте люди.

Из-за полога появляется одетый Федор и проскальзывает в сени, косясь на Василия. За ним появляется и Анюта. Притворяется, что делает что-то по хозяйству: передвигает кастрюли, перетирает тарелки, все время поглядывая на гостя. Василий отрывается от книги.

— Чего не спишь, хозяйка?

— Дело есть...

Опять гремит кастрюлями, ходит по комнате. Останавливается около стола.

— А ты что читаешь?

— Книгу.

Показывает обложку. Увитое пламенем и знаменами заглавие: «Коммунистический Манифест».

— Это об чем?

— Да про много тут...—уклончиво и смущенно говорит Василий.— Сразу не разберешь...

— А зачем тогда читаешь?

— Значит, нужно: коммунист я. Понятно тебе?

Молчание.

— А не боишься?

— Чего это?

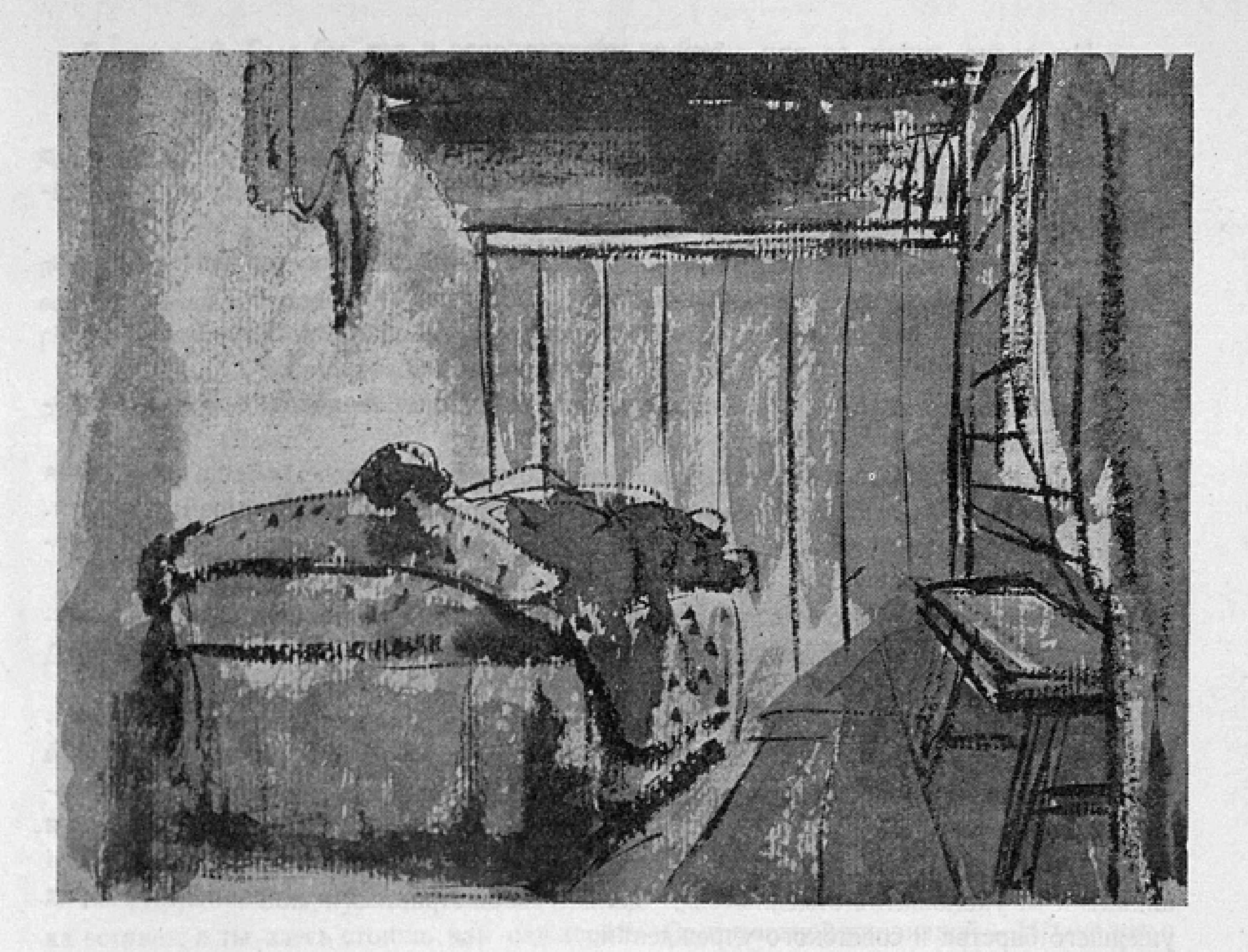
— Что коммунист. Придут белые, убьют.

— Если смерти бояться, тогда ничего в жизни не повернешь.

— Чудно́.

Анюта отошла и завозилась возле печи, подметая сор. Вдруг Василий встал с табуретки, направился к двери.

Легче пуха Анюта тоже метнулась к дверям. Тревожно спросила:



— Ты куда?

— А что?.. За кисетом.

Вынул из кармана куртки, висевшей возле дверей, кисет и стал закручивать цигарку. Анюта зорко и тревожно следила за ним, боясь, как бы он не вышел.

Но Василий возвратился к столу.

Сел, закурил, затянулся. Спросил:

— И не скушно тебе тут? Шла бы на стройку—ведь рядом. Люди, знаешь, как там нужны!

— Чего это я пойду?—произнесла, обидевшись, Анюта.—От свово дома-то? Я мужья жена. У нас хозяйство.

— Хозяйство!—передразнил Василий.—Так вот тут век и будете киснуть... А там гляди, что народ делает. Сколько женщин работает, таких вон как ты...

На этот раз передразнила Анюта:

— Женщин!.. Знаем мы это. Одно баловство.

Она помолчала, потом спросила:

— А ты сам чего же на стройке-то делаешь?

— Да разное,—смутился Василий.—Вот завтра в Москву посылают, строительство обеспечить,—солидно кашлянул он.—Дениса с собой возьму!—Он кивнул на спящего Дениса.—Так что дел много.

Глаза их встретились, и Анюта быстро отвела взгляд.

— Ну ладно, туши да спи,—строго сказала она.

Повернулась и пошла за полог.

Булыжная Каланчевская площадь. Толпа пассажиров высадилась с поезда, и на площади суматоха, шум, крики папиросников, продающих «Яву-рассыпную», милицейские свистки, вопли извозчиков.

У трамвайной остановки море людей. Трамвайчики—маленькие, одновагонные—задыхаются от пассажиров; висят на подножках, на буферах.

На остановке, в ожидании трамвая, Александр Васильевич Зимний передает Василию и Денису ордера на всевозможные материалы для Шатуры.

— Это на скобяные изделия... Это на гвозди... Это на мел...—говорит он.—Получайте и нынче же обратно в Шатуру.

Подходит трамвай. Он переполнен, кажется, что никому уже больше не удастся втиснуться. Но люди все же втискиваются. Втискивается и Зимний. Трамвай трогается. Зимний, повиснув на подножке, уцепившись одной рукой за поручни, а другой придерживая фуражку, кричит:

— Если что заест—буду в Главэнерго на Мясницкой, а потом на совещании в Кремле.

И трамвай, позванивая, увозит начальника стройки, висящего на ступеньках.

И вот Василий в сопровождении Дениса всходит по мраморной лестнице с мраморными стенами, оклеенными газетами и объявлениями. Это—некогда шикарный барский особняк. Ныне здесь учреждение, ведающее производством и распределением строительных материалов. И всё тут—в том числе и зимний сад, куда вошли Василий и Денис и где еще стоят пальмы и даже рояль розового дерева, но уже стучат машинки и виден плакатик «Рукопожатия отменяются»,—являет собой странный и живописный гибрид ушедшего барства и советского учреждения.

Заведующий перебирает ордера, которые ему вручает Василий.

— Вот это все можете получить... А гвоздей сейчас нет.

— Как это? А нам, аккурат, главное—гвозди нужны.

— Что поделаешь? Гвоздей нет. Попробуйте на Варварке.

И наплывами мы видим Василия и Дениса в разных учреждениях.

Но, где бы ни помещались эти учреждения—в былом ресторане, в бывшей молочной Чичкина, даже в часовне,—нигде гвоздей нет.

Вечереет. Мы видим Василия у телефона.

— Главэнерго?.. Товарища Зимнего мне. Александра Васильевича.

Сотрудник Главэнерго:

— Нет его. Он в Кремле.

Василий кладет трубку телефона на рычаг и делает энергичный жест, адресуясь к Денису: идем, мол, за мной.

У ворот Кремля караульная будка. Часовой с винтовкой, на штык которой нанизано множество пропусков. Подходят Василий и Денис.

Василий (*часовому*). Слышь, друг. Нам пройти нужно.

Часовой. Пропуск есть?

Василий. Был бы, тут и разговору бы не было.

Часовой. А нет—значит, не пройдете.

Денис (*просительно и торопливо*). Начальник наш тут... Зимний фамилия... Может, слыхали?

Часовой. А нам что зимний, что летний... Пропусков нет? Отходи!

Василий (*терпеливо, стараясь сдержать раздражение*). Ты не спеши. Ты послушай. Из Шатуры мы... Слыхал небось про Шатуру? (*Часовой утвердительно кивает головой.*) Большущую станцию электрическую там строим. А станции материалы нужны. Вот затем мы сюда и идем. Понял?

Караульный согласно покачивает головой в такт словам Василия. И Василий радостно говорит Денису, кивнув на ворота:

— Идем, Денис.

Делают несколько шагов по направлению к воротам.

Часовой (*преграждая путь*). Стой!

Василий. Что такое?

Часовой. Предъяви пропуск!

Василий в досаде отходит, садится на тротуар. Теперь вступает в разговор с часовым Денис.

— Давай так, браток... Горе у нас — гвоздей на станции нет. Прямо—зарез...

Часовой (*презрительно*). Какие тебе тут гвозди? Это Кремль, правительство. Сюда, садовая голова, только по государственным делам ходят.

Денис. А у нас какие же? Ведь не мне гвозди нужны. Народу.

Часовой (*непоколебимо*). Пропуск давай.

Василий аж вскочил с тротуара. Плюнул в гневе.

— Тьфу!.. Что ты, кукла, наладил! Что мы—жулики тебе, что ли? Земля горит, стройка встанет, а ты здесь стоишь как неживой!!—Со страстной укоризной.—Нынче мы с тобой тут, а завтра вместе будем кровь проливать. Что же мы мировую-то революцию по пропускам будем делать?! Сознание надо иметь!—Направляется к воротам.—Идем, Денис.

Часовой. Стой! Назад!

Василий и Денис отошли. Сели на тротуар. Но Василий не смог усидеть. Снова встал. Подошел к часовому, сказал сердечно, уже без злобы, с открытой душой:

— Слушай, друг. Мы только нынче с Шатуры приехали. С рассвету бегаем за гвоздями, не присели еще, не жрамши. (Часовой внимательно слушал и кивал головой.) И все без толку... А там народ день и ночь работает, разутый, голодный,— только чтобы скорей станцию выстроить, чтобы фабрики для фронта работали... Не привезем сегодня гвоздей — встанет стройка. А начальник наш тут. Ну, теперь понял все? Пошли, Денис!

В третий раз они направились к воротам.

Часовой. Стой! (*Толкнул Василия прикладом.*) И уходи вовсе отсюда.

Василий (*вспыхнув*). Не уйду!

Часовой (*вскидывает винтовку*). Уходи, говорят!

Василий. Не уйду!!

Часовой (*делает затвором винтовки движение*). Стрелять буду!

Василий (*в ярости*). На, стреляй, мать твою незамать! Стреляй!

Подходит человек в кожанке—работник управления делами Совнаркома.

Изумленно спрашивает:

— Что тут такое?

И сразу Денис и Василий начинают наперебой говорить:

— Из Шатуры мы...

— У нас поручение.

— Начальник наш тут... заседает.

Человек в кожанке. Из Шатуры? Это какой же начальник? Не Зимний ли? Пройдемте со мной. (*Часовому*.) Пропустите.

Часовой (*с облегчением*). Вот это дело другое. (*Василию, передразнивая*.) Поручение!.. У меня тоже, брат, поручение.

Василий проходит с человеком в кожанке. Денис на минутку задерживается, кладет в угол дорожный заплечный мешок и говорит часовому:

— А ты посторожь, милок, коль при тебе винтовка.

И вот все трое в приемной председателя Совнаркома. Человек в кожанке говорит пожилой женщине, сидящей за столом:

— Лидия Николаевна, здесь на совещании должен быть товарищ Зимний.

— Он тут.

— К нему товарищи из Шатуры.

— Посидите, товарищи,—говорит Лидия Николаевна.—Как только перерыв — тут же вызову.

Денис и Василий садятся. Робко оглядываются. Обстановка самая обыкновенная, много телефонов. Стучат большие стенные часы.

Наплывом те же часы, но прошел уже час. Денис спит, прикорнув к мягкой спинке кресла: видно, что ему на редкость удобно и хорошо. Василий бодрствует, нервничает, нетерпеливо поглядывает на стенные часы.

Зазвонил звонок—Лидию Николаевну вызывали в кабинет. Она встала и ушла, оставив дверь в кабинет приоткрытой. Василий поднялся, подошел к дверям. Оттуда доносились неясные голоса. Василий чуть пошире приоткрыл двери, заглянул. А потом осторожно, стараясь не шуметь, вошел.

В кабинете было очень много народу. Никто не заметил Василия, потому что в момент, когда он вошел, все глаза были обращены к седому человеку, стоявшему около огромной карты РСФСР.

Подтянутый, строгий, в крахмальном воротничке, столь необычном среди гимнастерок и косовороток, он держал в руке деревянную указку.

Это было совещание по плану электрификации страны, по строительству электростанций, по тому самому плану, который спустя некоторое время получил наименование плана ГОЭЛРО.

Когда Василий вошел, седой человек в крахмальном воротничке говорил:

— Задача не только в том, чтобы построить тридцать или, скажем, пятьдесят электрических станций... Задача в том, чтобы создать с и с т е м у электрических станций по единому плану, охватывающему в с ю страну. Опираясь на эту систему, мы Архимедовым рычагом поднимем в с е заводы и фабрики, транспорт, шахты, деревню, повернем всю Россию по-новому...

Василий остановился в дверях, вслушиваясь в слова седого человека.

—Вот наметки этой единой системы Первым делом Донецкий бассейн,—продолжал тот.—Здесь будут построены две электрические станции. Станция номер один—Штеровка, место крупных залежей антрацита.—Он коснулся своей указкой кружка на карте под номером один.—Станция номер два—Лисичанская. Она обслужит район, богатый длиннопламенными углями и каменной солью. Номер третий — Днепропетровская, возле города Александровска...— Указка его коснулась кружка в том самом месте, где впоследствии был сооружен Днепрогэс.

Василий стоял, забыв обо всем, глядя на карту как завороженный.

— Но об этой станции,—сказал седой человек, — которая проектируется в двести тысяч киловатт, следует поговорить особо.

Он пошел в противоположный угол кабинета, где отдельно висела карта днепровских порогов.

Все головы повернулись за ним, и в поле зрения присутствующих, в том числе и Зимнего, попал Василий.

Зимний так и ахнул. Быстро приблизился к Василию. Испуганным шепотом спросил:

— Ты зачем здесь?

Василий опомнился и смешался.

— Вас ищем, товарищ Зимний,—тихо сказал он.—Всё получили, а гвоздей нет

— Иди, иди, я скоро выйду,—заторопил Зимний и стал подталкивать его к дверям.

В этот момент прозвучал суровый и резкий голос:

— В чем там дело?

— Это ко мне, из Шатуры,—проговорил быстро Зимний.—Простите, Владимир Ильич.

Василий в изумлении оглянулся. За столом председателя сидел Ленин.

Ленин переспросил:

— Из Шатуры? А что случилось?

— Да со снабжением тут...—сказал торопливо Зимний.—Добыть кое-чего не можем.

— Что же именно?—обратился Ленин к Василию.

— Беда, Владимир Ильич!—ответил Василий, открыто, тревожно и выжидательно глядя на Ленина.—Гвоздей нет. А у меня на складу что ни день, то шум: «Гвозди давай!»

Теперь уже и докладчик и все присутствующие слушали этот разговор.

— На Солянку надо, в Металлоснаб,—подсказал кто-то.

— Был!—досадливо отмахнулся Василий.—И на Солянке, и на Мясницкой, и на Варварке. Нигде нету!

— А к Соколовскому заходил? На Смоленский бульвар?

— Вот это верно,—подхватил Ленин.

Василий растерянно развел руками, как бы извиняясь за свою оплошность, крякнул, повернулся и пошел к выходу.

— Постойте, товарищ,—окликнул его Ленин.

Василий остановился.

— Сейчас мы проверим, есть ли там гвозди,—сказал Ленин, поднимая трубку. И, пока он глядел в телефонный указатель, лежавший под стеклом на столе, и называл телефонистке номер, Василий, окончательно растерявшись, извиняющимся тоном говорил, обращаясь ко всем и утирая фуражкой пот с лица:

— Все достал, а гвоздей нигде нет... Хоть тресни!

— Товарищ Соколовский?..—спросил в трубку Владимир Ильич.—Здравствуйте. Говорит Ленин. Товарищ Соколовский, нам для Шатуры гвозди нужны... Нет?— Ленин огорченно и озабоченно посмотрел на Василия и покачал головой.—Очень, очень нужны, товарищ Соколовский... Ничего нет? Чрезвычайно нужны!.. Совсем нет?.. Думаете, у Вацетиса? Хорошо, позвоним Вацетису.

И, сверившись с телефонным списком, назвал другой номер.

— Товарищ Вацетис?.. Здравствуйте. Ленин. Гвозди есть у вас?

Вацетис, видимо, что-то объяснял, потому что Ленин некоторое время молча слушал. Василий горячо зашептал:

— Владимир Ильич, скажите, что мы ему заместо гвоздей можем олифу дать. На олифу сменять.

И, обратившись ко всем, он, поясняя, уже веселей добавил:

— Олифы у нас — завались!

— На олифу можем сменять,—повторил в телефонную трубку Ленин.—Да ведь Шатура—это тоже дело важнейшее, государственное!—в гневе воскликнул он, видимо, отвечая на какую-то реплику.—Значит, все-таки есть?!—радостно переспросил он.— Вот видите—поднажал, и нашлись гвозди! — с упреком добавил он.

— Нам бы еще топоров бы... а? Топоров...—зашептал Ленину Василий, но Зимний дернул его за рукав, и он смолк.

— Зайдет к вам,—сказал в трубку Ленин,—зайдет к вам товарищ... Как фамилия?

— Губанов.

— Товарищ Губанов. Так вы уж с ним поладьте.

Ленин положил трубку, оживленно улыбаясь, провел ладонью по голове. Сказал Василию, прищурившись:

— А насчет топоров—поднажмите на него сами. Он поддается.

И обратился к докладчику:

— Какой номер Шатуры по вашему плану, Юрий Максимович?

— Шестнадцатый.

— Д-да!—сказал Ленин, кивнув на карту докладчика: — Номер первый, второй, третий—это еще все-таки планы, а шестнадцатый—вот он! Уже живет, уже гвозди просит!—с глубокой нежностью проговорил он.—Как у вас с продовольствием? —спросил он Василия.

Денис между тем по-прежнему дремал в приемной. Звонили телефоны, говорил секретарь, но Денис ничего не слышал. Вот он клюнул носом, очнулся, испуганно огляделся. Стеснительно сказал Лидии Николаевне:

— Виноват... Не храпел я тут?

— Нет,—улыбаясь, сказала Лидия Николаевна.

— Притомился я за войну, хозяйка. Все спать хочется.

Вбежал сияющий Василий.

— Денис! Кричи, брат, ура! Есть гвозди!.. Ленин достал.

— Тише, товарищ,—остановила его Лидия Николаевна.

Василий горячо зашептал:

— Слышь! Тебе за продовольствием ехать.

— Куда?—спросил потрясенный Денис.

— На юг. Сейчас мандат выпишут.

— Царица небесная!

...А в зале продолжалось совещание. Седой человек говорил:

— И если использовать силу падения воды на Днепровских порогах, то можно создать тут не только гидроэлектростанцию невиданной мощности, но и сделать весь Днепр судоходным...

В Шатуре, в поселке на Черном озере, возле материального склада шла разгрузка товаров, их привез из Москвы Василий. Василий в запарке бегал, распоряжался.

Вечером, усталый, он пришел в избу Федора. Здесь никого из мужчин не было. В углу избы стирала Анюта.

При входе Василия она выпрямилась. Оправила поспешной рукой волосы и юбку.

— Здравствуйте,—вежливо приветствовал ее Василий. И, оглядевшись, спросил:— А где народ?

— Народу нет. Хозяин уехал.

— Вот те да! Далеко?

— За мукой... А может, и сало привезет...

— Ловко! А остальные где?

— Остальным отказал.

— Чего это?

— Чтоб не ночевали здесь без него,—сказала она потупившись.

Они помолчали.

— А ты что же это?—сказала она, не поднимая глаз.—Куда пропал? Вроде съехал от нас, а вещи тут...

— Да не съезжал я... Дела... Только нынче пригнал из Москвы эшелон, выгрузился и — сюда!..

Он отрезал ломоть хлеба, посолил. Спросил — может, серьезно, а может, и шутя:

— Вспоминала ты обо мне?

— Как же!—сказала она усмехнувшись.—Больно надо! О каждом вспоминать!— Она опять принялась за стирку.

— А я вот помнил. Подарки привез. Федору твоему табак,— он извлек из мешка пачку махорки,—а тебе вот шарфик.

Он вынул пестрый лоскуток, раскрыл его. Она подошла и стала рассматривать шарф с восхищением и ребяческим любопытством. Они стояли теперь совсем рядом.

— Да ты надень, примерь,—сказал он.

Она вытерла об юбку мокрые руки и легко и быстро накинула на голову шарф, посмотрелась в зеркало, поправила волосы, еще раз посмотрелась, поворачивая голову то влево, то вправо. Засмеялась, сорвала шарф, побежала за полог и вернулась уже без шарфа.

— Покормить тебя?—оживленно произнесла она.

— Не надо. У меня хлеб есть. Где мой сундук?

— Под лавкой.

Он вытащил сундучок из-под лавки, раскрыл его, стал перебирать свои нехитрые вещи. Она приблизилась, заглянула из-за его плеча.

На крышке сундучка было приклеено несколько фронтовых фотографий, а также довольно большая фотокарточка девушки.

— Жена, что ли?—спросила Анюта.

— Нет.

— Невеста?

— Да, вроде невесты.

Она посмотрела на карточку, пока он перебирал вещи. Потом спросила:

— Любит она тебя?

Он усмехнулся.

— Целовалась... пока жизнь гладко шла. А ушел на фронт, и писать забыла. Разве это любовь?

— Значит, не стоил!—лукаво откликнулась она.

— Может, и так...—согласился Василий.—Любовь—штука хитрая...

Он помолчал, видимо, соображая, что еще можно сказать о любви, покачал головой.

— Сильная штука!

И мельком взглянул на нее. Глаза ее сразу метнулись в сторону. И словно что-то внезапное, странное, едва ощутимое пробежало по комнате и бросило неясную тень на их лица. Анюта потупилась. Потом вдруг быстро ушла за полог и села на кровать.

— Ты что?—позвал он.

Она молчала.

— Анюта!

Она молчала.

Он сделал шаг—не в сторону полога, а к сундучку. Но скрипнула половица, Анюте показалось, что он направляется к пологу, и она вскочила.

— Уходи!—сказала она.

— То есть как это?

— Не велел Федор тут быть. Уходи.

— Ну, коли не велел, значит не велел,—сказал, помолчав, Василий и стал укладывать сундучок.

В этот момент раздались шаги, вошел Степан. Увидев Василия, он несколько смешался.

— А, с комприветом! — сказал он.

— Ты чего?—спросила его, появляясь из-за полога, Анюта.

— Полотенец забыл.

— Какой полотенец? А где же?—растерянно сказала Анюта.—Нету тут твоего полотенца.

— Ну нет — значит так посидим,—развязно сказал Степан.

Он сел, наступило молчание. Анюта, встав на табуретку, стала натягивать веревку для белья. Степан молча, жадно, не отрываясь, следил за ее голыми икрами.

— Прибыл, значит?—спросил он, переводя глаза на Василия.

— Прибыл.

— А где жить собираешься?

— Тебе-то какая забота?

— А такая забота, что нельзя тебе здесь. Федька не приказал.

— А ты зачем тут?

— Слыхал, полотенец ищу.—Он снова долго смотрел на крепкие икры Анюты. Потом опять перевел взгляд на Василия.—Ну ладно,—он вынул из кармана колоду карт, перетасовал.—Давай на судьбу. Пусть карта скажет... Иди тащи!—обратился он к Анюте.—Чур моя черная.

— Чего это?—Она удивленно смотрела на него.

— Тащи, тащи.—Он подмигнул Василию.

Анюта потянулась к колоде, недоуменно глядя на Василия. Василий поднялся.

— Ступай отсюда!—сказал он Степану.

— Это еще почему?

— Слыхал, что сказано!—Василий сделал шаг по направлению к Степану.

— Ты комиссарить брось!—крикнул тот.—Видали начальство, рак те заешь!

— Уходи, говорю!

Анюта, обомлев, следила за этим диалогом. Степан обвел глазами их обоих.

— Ага!—сказал он.—Понятно! Вот оно, зачем мировая революция-то понадобилась Вот он, Маркс-то, где! Ладно, валяй, я не гордый. Я и вторым могу.

Василий с силой ударил его по лицу. Степан закричал, утирая ладонями кровь:

— Ну, ты! Руки держи при себе! Чего пристал?

Василий снова бросился на него. Степан метнулся к двери, продолжая кричать:

— Сволочь! Подумаешь, галифе надел!.. Еще посмотрим, у кого они будут поширше!

Выскочил за дверь. Василий, тяжело дыша, сел на скамью. Анюта стояла, бледная как полотно. Потом ушла за полог.

Василий поднялся, подошел к сундучку, закрыл крышку, защелкнул замок. Взял мешок, долго завязывал узел. Взвалил мешок на спину, пошел к дверям. Остановился.

— Прощай,—сказал он.

Она не ответила.

— Запри за мной дверь,—сказал он.

Она опять ничего не ответила. Василий постоял, постоял, поднял сундучок и вышел.

Базар в каком-то городе, вроде Курска. Продают все, что душе угодно: повидло, узконосые модные ботинки, пшенную кашу, страусовые перья, мыло, мужские цилиндры, селедки, часы, пистолеты, будуарные статуэтки, ржаной хлеб и т. д. Крик стоит такой, что ничего нельзя разобрать. Все время слышна стрельба из винтовок и пулеметов, подчас приближающаяся, подчас удаляющаяся.

Среди базара мы видим осатанелого от торговых дел Федора. За спиной его огромный, тяжелый мешок выменянных продуктов, в руке кусок оставшейся сарпинки. Пот льет градом, он орет:

— Сарпинка! Сарпинка! Последний остаток. А ну давай, налетай!

Недалекий разрыв снаряда. Все падают, падает и Федор с мешком за плечами и с куском сарпинки в руках.

Он поднимается вместе со всем базаром и тут же продолжает кричать:

— А вот сарпинка! Вот она!

Подходит какой-то гражданин.

— Что за сарпинка?

— Вроде ситцу... Но лучше... Сам делал...

— Дрянь!..—говорит покупатель, пощупав сарпинку.

— Избави бог, гражданин. Как может быть дрянь?! Что я, в бога не верую? Крепка! Вот попробуй.

Он берет на зуб сарпинку и притворно рвет ее, мотая головой, словно конь. Гражданин тоже берет на зуб и тоже мотает головой.

— Слаба!

— Она-то? Да господи ж! Хоть пинжак шей!

Разрыв снаряда. Базар падает наземь. Кто-то орет: «Братцы, белые на Садовой!» Начинается бегство с базара. Остаются на базаре немногие—самые стойкие и решительные, для которых все нипочем, кроме торговли.

Среди них Федор. Едва поднявшись, он бросается на поиски исчезнувшего покупателя, с которым он почти договорился:

— Эй, гражданин! Да где же ты? Господин хороший! Куда ты делся, матери твоей черт!.. Парень, не видал такого длинного, морда, как у собаки?..

— Что это у тебя?—подошел новый покупатель.

Опять, уже совсем близко, бухнул снаряд. И уже весь базар побежал по направлению к недалекой железнодорожной станции. Бежал и Федор. Бежал он (из-за тяжелого груза) плохо, спотыкался, рядом с ним бежал новый покупатель. И на бегу продолжалась торговля.

— Два фунта сала.

— Четыре.

— Три, черт с тобой!

— Подбрось половинку-то!

— Три!

Где-то близко заработали пулеметы.

— Бери, паралик!—крикнул Федор.—От, сатана, разорил,—на бегу бормотал он.— Хоть с голоду помирай, да и только!

Покупатель на бегу вынул из мешка кусок сала. Федор на бегу прикинул на ладони его вес.

— Обмишурил, собака,—сказал он беззлобно, потому что, несмотря на клятвы и вопли свои, выгодно продал сарпинку.

Ударили пулеметы. И Федор с мешком за плечами устремился к железнодорожным путям. Нырнул под вагон, снова вынырнул, снова нырнул и, так как где-то рядом бил пулемет, стал карабкаться на площадку одного из вагонов какого-то товарного поезда, который в этот момент отходил.

Поезд убыстрял ход, выстрелы стали утихать, станция осталась далеко позади.

...Когда поезд подошел к следующей станции и остановился, дверь одного из товарных вагонов тихонько приотворилась, из нее выглянул Денис. Увидев, что где-то здесь можно разжиться кипяточком, он вернулся в вагон за чайником. Тут мы увидели, что вагон набит мешками с продовольствием: сахаром, крупой, мукой, маслом, сухарями. Денис взял чайник, спрыгнул на землю да вдруг так и обмер: на площадке вагона сидел Федор.

Федор тоже увидел его. Некоторое время они ошалело смотрели друг на друга, не веря своим глазам.

— Погоди... Никак, Федор... Ты, што ль?..

— Аль Денис?.. Господи боже мой... Он и есть!

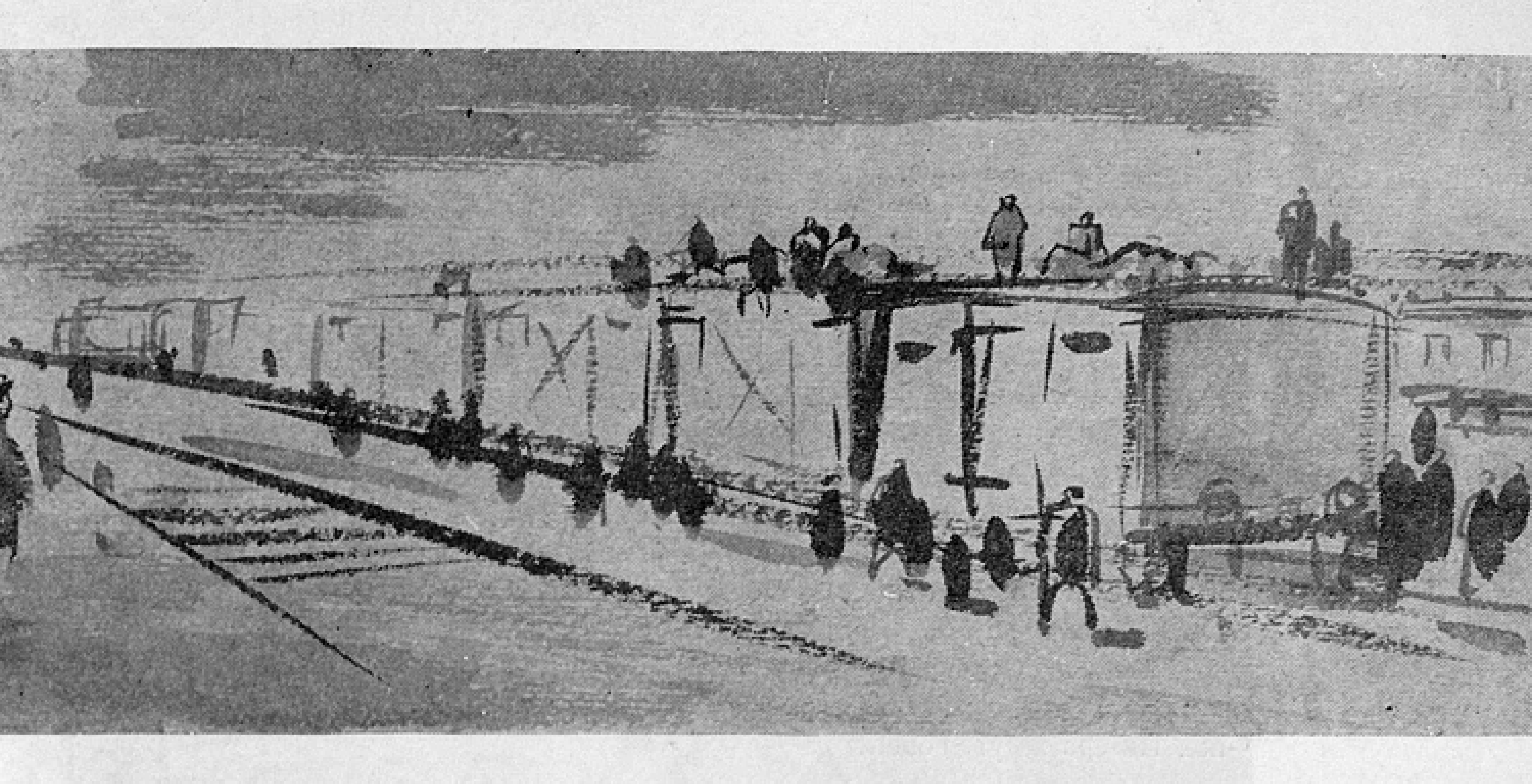
Они долго радостно обнимались.

— Ты, брат, откуда?—спрашивал Денис.

— Да вот за харчами ездил... Сарпинку менял. Ух, брат ты мой, и умучился, не приведи бог! Зато еды теперь Анютке моей на всю зиму хватит. А ты чего тут?

— Конвоиром... Вагоны сопровождаю.

— Какие вагоны?



Денис кивнул на вагоны.

— А что в них?—спросил Федор.

Денис подумал, посмотрел на него и сказал уклончиво:

— Да разное тут... Для Шатуры.

Федор недоверчиво скосил на него глаза.

— А где обмотки твои?

Действительно, Денис был без обмоток и шапки.

— Проелся. На хлеб выменял. И шапку тоже.

— Да, худо, брат.—Федор соболезнующе покачал головой.

— Зато теперь вон как обернулось!—оживленно заметил Денис.—Тебя встрел. А то совсем с голодухи было подох.

— Да, это уж верно... Помолись богу, что встрел.

Поезд тронулся. Оба влезли на площадку.

— Слыхал, говорят, белые близко,—сказал Денис.

— Что—говорят! Я сам видел.

— Ох, мать честная,—сокрушенно промолвил Денис,—всё прут и прут...

Федор махнул рукой и стал разворачивать мешок с едой. У Дениса набежала слюна.

— Ну, давай,—сказал он.—Что там у тебя?

— Все есть. Запасся. Мучица есть. Крупу взял, сахар. Есть сальце.

Федор вынул аппетитный кусок сала и стал нарезать его на маленькие прозрачные куски.

— Давно, грешник, сальца не ел,—сказал Денис, глотая слюну.—И хлебушка дашь?

— Можно и хлебушка.

Денис протянул руку. Федор отодвинул сало и хлеб.

— Э, брат, постой... А как мы сладим с тобой?

— Как это—сладим?

— Милай, это все денежки стоит.

— Да у меня ж ничего нет,—пробормотал ошеломленный Денис.

— Ну, а как же, милок, задарма-то!—спокойно сказал Федор, жуя хлеб с салом.— Войди в мое положение.

Денис отвернулся. Некоторое время они ехали молча. Постукивали колеса, пролетали пустые поля, леса, хаты с соломенными крышами. Федор ел с большим аппетитом и поглядывал на солдатские ботинки Дениса. Потом спросил:

— А щиблеты у тебя как? Прохудились?

— Да вроде бы крепкие,—без особого интереса ответил тот, оглядывая свои ботинки.—Почему прохудились? Года еще не ношу.

— С виду поболе носишь,—возразил Федор.—Ладно, скидай, дам за них сала. Согласен?

Денис подумал-подумал, покосился на сало, вздохнул и стал разуваться.

Федор взял в руки ботинки, критически оглядел их, постукал согнутым пальцем по подошве, отставил в сторону. Не спеша отрезал кусок сала, протянул его Денису вместе с хлебом. Добродушно сказал:

— Ешь на здоровье, Христос с тобой... Ты не серчай. Я ведь тоже ее, салу-то, из-под пули брал. Стреляют, матери их черт! Везде фронты. С Ростова жмут, с Волги жмут, с-под Питера жмут. Горе!..

ТАК ЕХАЛИ ЭТИ ДВА ПРИЯТЕЛЯ ОБРАТНО ДОМОЙ НА СЕВЕР, — слышим мы голос повествователя.—С ОДНИМ ИЗ НИХ—ФЕДОРОМ—МНЕ ТАК И НЕ ДОВЕЛОСЬ НИ РАЗУ В ЖИЗНИ ПОГОВОРИТЬ. А ДЕНИСА Я ЗНАЛ ХОРОШО. ОН ЛЮБИЛ РАССКАЗЫВАТЬ О ТЕХ УДИВИТЕЛЬНЫХ ДНЯХ.

ТРЕВОЖНОЕ, БУЙНОЕ ВРЕМЯ! БЕЛЫЕ НАСТУПАЛИ СО ВСЕХ СТОРОН, РЕСПУБЛИКА ЗАДЫХАЛАСЬ. БЫЛ ИЗДАН ПРИКАЗ О ВСЕОБЩЕЙ МОБИЛИЗАЦИИ. МИЛЛИОНЫ РАБОЧИХ И БЕДНЕЙШИХ КРЕСТЬЯН УХОДИЛИ НА ФРОНТ. ФРОНТОВ БЫЛО СТОЛЬКО, ЧТО ТРУДНО ИХ ПЕРЕЧИСЛИТЬ, НО ТЕХ КТО ШЕЛ ВОЕВАТЬ С ВРАГОМ, ПЕРЕЧИСЛИТЬ БЫЛО ЕЩЕ ТРУДНЕЕ.

Мы видим огромную привокзальную площадь, заполненную мобилизованными. Слышим оратора, который выкрикивает слова простуженным, надорванным голосом—много раз за эти дни и ночи говорит он свою речь:

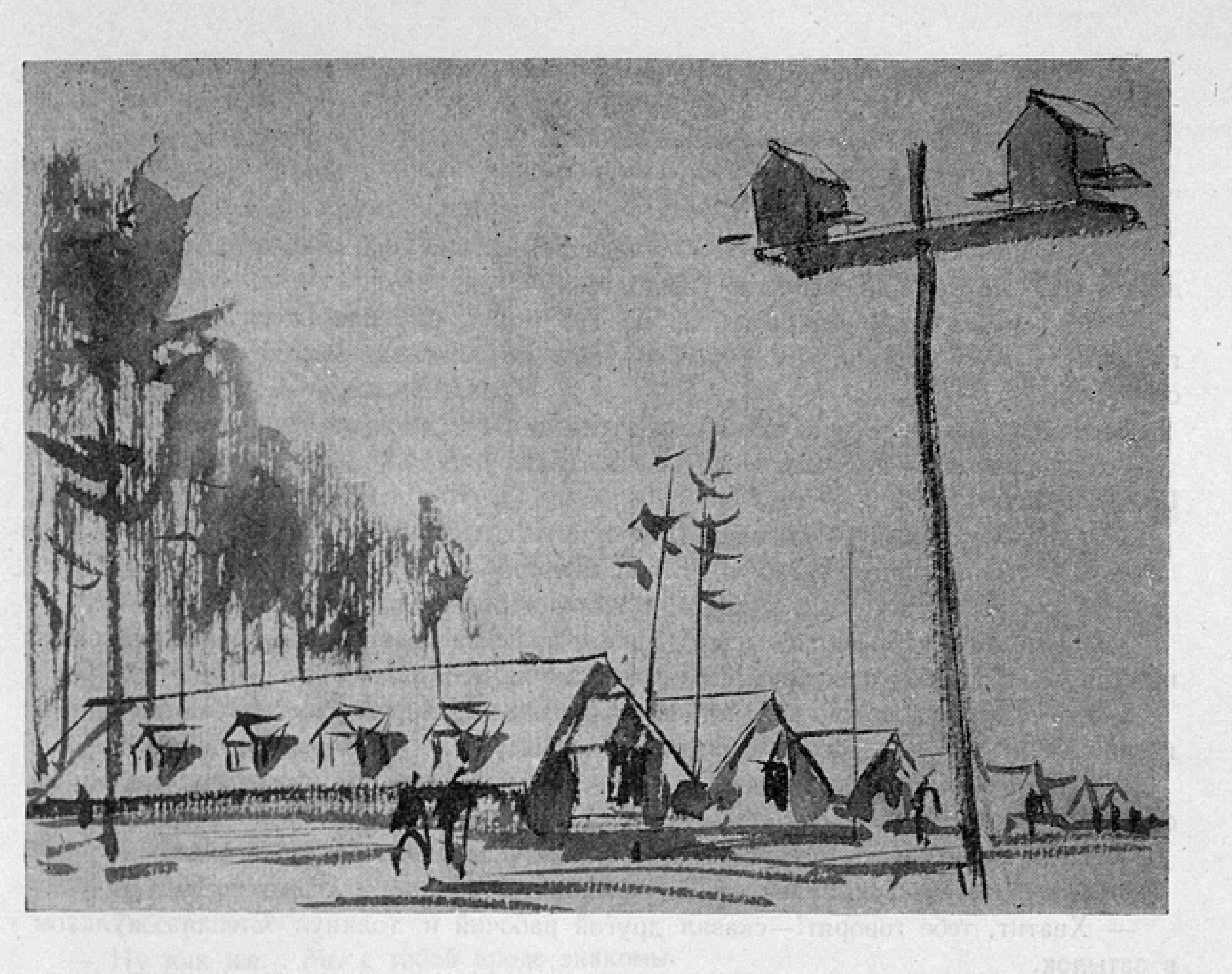
— Товарищи! Великие испытания выпали на долю рабочего класса... Враги пролетариата... Отравленные когти...

И вот уже, сменяя друг друга, перед нами другие ораторы перед другими мобилизованными — в цехах, на перронах вокзалов, на сельских площадях.

ШЛИ ВОЕВАТЬ И ШАТУРЦЫ

По улице поселка на Черном озере мимо выросших за это время бараков, домов, лавок, Народного дома, мимо будущего здания электростанции, кирпичная коробка которой уже поднялась над тем местом, где ранее рыли котлован, идет колонна мобилизованных на фронт рабочих. Далеко разносится боевая революционная песня:

Не согнет нас беда и не сломит нужда,
Даже пушки не властны над нами!
Никогда, никогда, никогда, никогда
Коммунары не станут рабами.



А в конторе строительства, которая помещалась уже не в избе, а в специально отстроенном помещении, гневно вышагивал Василий.

— Это что же вы делаете?!—кричит он, обращаясь к Хромченко.—Разве так делают? Ленин на фронт народ подымает, а я на складе сижу. Это что, по-партийному? Ну ладно, нога болела, а сейчас что?..

— Не можем тебя отпустить, товарищ Губанов. Вот я ведь сижу здесь.

— Да чего вы себя равняете?! Вы, простите меня, старик. А я?.. Совестно мне, понимаете, совестно! Перед бабами и то совестно!..

— Ну, коли так—сам ты баба!—разъярился маленький Хромченко.—Тебя партия хозяйствовать поставила, понятно тебе. Не я, а партия. Значит, всё! Значит, надо этому делу учиться, не век будем воевать. На вот, возьми.—Он бросил Василию какую-то книжку.

— Что это?

— Учебник. Учись счетные книги вести.

— Да что вы, шутки строите надо мной!—рявкнул Василий.—Вот навязался на мою голову этот склад!! Всю жизнь споганил!

Он швырнул книжку в угол и вышел, хлопнув дверью.

...А колонна мобилизованных шла мимо села Торбеевки. Жители высыпали на улицу, стояли у ворот и калиток. Бабы утирали слезы, иные выли по древнему обычаю. Некоторые выносили уходящим хлеб, лук, воду.

Боевая песня продолжала греметь:

Будем драться мы все без покоя и сна,
Знамя красное вьется над нами.
Никогда, никогда, никогда, никогда
Коммунары не будут рабами!..

В толпе стояла Анюта и глядела на уходящих, словно искала кого-то. Вот она увидела в колонне Степана. Он тоже увидел ее.

— Эй, мужья жена!—закричал он во все горло, заглушая песню.—Чего глаза пялишь? Ваську ищешь? Не бойсь, тут его не найдешь. Васька твой в складу окопался!

Песня спуталась. Все начали искать глазами ту, к которой обращался Степан.

— Вон, вон она!—кричал Степан.—Она, зараза, с кладовщиком спит. Возле масла. Гляди, ребята!

Анюта стояла ни жива ни мертва, не зная, куда деваться.

— Что ты?.. Христос с тобой!—глухо выкрикнула она.

— Христос, он всегда со мной! А с тобой кто, складская задвижка?!

Зашелестел смех. Смеялись и уходящие и провожающие. Женщины—односельчанки Анюты—с ужасом и любопытством глядели на нее.

Анюта вдруг судорожно всхлипнула и побежала. Народ расступался перед ней, и она бежала, как по просеке. А издали доносился голос Степана:

— Что? Убёгла? Айда за ней, братцы. Всем воюющим фронтом! Она никому не откажет.

— Будя ломаться-то,—сурово сказал Степану шедший сзади рабочий.

— А тебе чего?—вскинулся на него Степан.

— Хватит, тебе говорят!—сказал другой рабочий и толкнул Степана кулаком в затылок.

Колонна шла мерным шагом, все дальше и дальше, пока не скрылась в клубах поднятой ею пыли.

В одно прекрасное утро Василий, как всегда, отпускал материал для склада. Очередь приехавших с разных участков стройки была, по обыкновению, большая. Василий отпустил кому-то кровельное железо, получил расписку на наряде, крикнул:

— Следующий!

В склад вошли мужичонка и женщина. Это была Анюта в рабочей измазанной спецовке. Василий замер, изумленный до крайности: меньше всего он ожидал увидеть здесь, на стройке, Анюту.

Увидев Василия, она повернула к выходу.

— Анюта!—крикнул Василий.—Куда ты?

Она остановилась. Он подошел.

— Ты как тут?—спросил он.

Она, глядя куда-то в сторону—на бочки с олифой, а может, на связки лопат,—сухо передразнила:

— Как!.. Работаю. И живу тут... Вот наряд на известку.

— Где работаешь-то?.. Анюта?..—Она стояла перед ним строгая, хмуря брови, такая по-девичьи тонкая в своей спецовке и тяжелых мужских ботинках на деревянной подошве.

— На стройке, где ж?—грубо отрезала она.—Ну что, отпускать будешь, или так будем стоять?—с недоброй усмешкой добавила она.

— Сейчас, сейчас,—залепетал он, глядя в наряд и ничего не видя.

Стал таскать мешки.

— Это ты молодец, что на стройку пришла,—сказал он. свалив мешок на весы.—И я тебе советовал, помнишь?

Она сердито метнула на него глазами и ничего не ответила.

Он снова полез за мешками.

— Как же ты хозяйство решила оставить?—спросил он, стараясь изо всех сил побороть неловкость.—А говорила—дом...

Снова она на миг зло посмотрела на него.

— Ну что, интересно тебе тут у нас?—заторопился он.

— Какой тут может быть интерес?—небрежно откликнулась Анюта.—Работа и работа... Мешки складские дашь или как?—деловито и холодно добавила она.

— Свои дам—складские.

Мужичонка стал выносить из склада мешки.

Анюта двинулась за ним.

— Постой, Анюта!—поспешно окликнул ее Василий.

Она остановилась с холодным, небрежным видом.

— Живешь-то где?

— Где! В бараке!

— В каком?

— В каком! В обыкновенном.

— Далече отсюда?

— Тебе-то что?

— Ну как же... Мы с тобой вроде знакомы.

— Какое еще знакомство!—сжав губы, сказала Анюта.—Ни к чему это! Все отпустил?

— Все... Распишись.

— Я неграмотная.

— Нехорошо,—сказал ласково Василий.—Надо это дело ликвидировать. Учиться Анюта, надо, не век будем воевать,—повторил он слова Хромченко.—Ставь крест.

Она послюнила карандаш, примерилась, еще раз послюнила и аккуратно поставила на наряде крест. Сухо проговорила:

— Можно идти?

— Можно... Как Федор? Приехал?

Ничего не ответив, она ушла, даже не посмотрев в его сторону.

Небольшая железнодорожная станция в средней России. Подходит санитарный поезд, идущий к Москве. На вагонах красные кресты, а на площадках—вооруженные красноармейцы, охраняющие вагоны от непрошенных пассажиров, осаждающих поезд на каждой остановке. Вот и сейчас красноармейцы отбивают бурный натиск толпы.

Начальника станции, проходящего по путям, атакует другая толпа—всевозможные уполномоченные и чрезвычайные уполномоченные, требующие, просящие, умоляющие о прицепке к поезду вагонов, которые они сопровождают.

Первый (*интеллигент*). Товарищ начальник. Вот уже неделя, как я здесь сижу. Поймите, я везу лом для артиллерийских заводов. Лом! Я вас очень прошу.

В т о р о й (*отталкивает его, тряся мандатом. Сует мандат под нос начальнику*). Ты грамотный или нет?! Гляди—мандат!!

Т р е т и й. Да погоди ты с мандатом! У меня — уголь. Для Москвы уголь. Понятно? Уголь!

Среди этой толпы отчаянно крутится Денис. В его руках тоже мандат, но куда поменьше размером, чем у остальных. Он пытается протискаться к начальнику, но его оттирают, и он опять оказывается сзади. Опять прет вперед. При этом он все время оглядывается на свои два вагона, которые безнадежно стоят неподалеку в тупике: в сохранности ли они, не покусился ли на их неприкосновенность Федор, сидящий у костерика, возле их колес.

Наконец убедившись, что пробиться к начальнику невозможно, Денис кое-как выбирается из толпы и, по-прежнему тревожно оглядываясь на свои вагоны, догоняет сцепщика, который хлопочет возле состава. Рядом—маневровый паровозик.

— Слушай, брат! Будь человеком! Прицепи меня,—Денис кивает на вагоны, стоящие в тупике.—Продовольствие с Юга везу. Народ у меня голодает.

— Чудак человек, чего ты ко мне-то? К начальству иди.

— Да ведь не пробьюсь. Пятый день тут стою...

— А я-то что могу?

Сцепщик дает свисток паровозику, вскакивает на его подножку. Паровозик трогается.

Денис печально возвращается к своим вагонам, где Федор варит на костерике кашу, размешивая ее ложкой.

— Ну что?—спрашивает Федор.

Денис безнадежно машет рукой.

— Ни хрена ты не можешь!—гневно говорит Федор, пробуя кашу с ложки на вкус.—Квёлый какой-то! И везешь, видать, требуху, что тебя нигде не цепляют. Что везешь-то? Хоть раз можешь толком сказать?

— Говорят тебе—ящики для Шатуры. Понятно?

— Ящики-то—понятно, а что в ящиках—непонятно. Неужели не глянул? Нет в тебе к жизни интересу, Денис.

— Может, оно и так...

Федор опустил ложку в кашу, с наслаждением глотнул. Полез за солью. Денис глядел на котелок глазами давно не евшего человека.

— Вот смотрю я на тебя,—продолжал Федор, соля кашу,—и чего тебя по дорогам носит? Что ты тут трешься? Землю ты получил. Ехал бы домой, пахал бы да сеял.

— Сейчас нельзя,—мотнул головой Денис.—Как тут уедешь? Гляди, что кругом. Эдак один уедет, другой уедет, глядь, революцию-то и зашибут.

Федор попробовал, достаточно ли солона каша.

— Да,—задумчиво произнес он.—Могёт быть... А помещик вернется, он тогда... Да... Это ты верно. Без революции нам тоже, брат, этого... Не того... Тоже нельзя.

Он опустил ложку в кашу, поднес ее ко рту, затем вторую ложку, третью. Каша дымилась, от нее шел аромат неизъяснимой силы. Денис посидел, покосился на кашу. Потом молча стащил с себя гимнастерку, молча протянул ее Федору и молча полез за ложкой.

Стучат колеса, идет поезд. Но не тот, которым едут Денис и Федор, а другой, груженный кирпичом для Шатуры.

На одной из платформ на кирпичах лежит Василий, курит цигарку и читает, держа перед собой учебник счетоводства:

— «Дебетом называется сумма, которая получается в итоге...». «...Крéдитом называется сумма, которую мы получаем в итоге...».

Закрыл книжку, зажав пальцем нужную страницу, попытался повторить наизусть:

— Дебетом называется сумма, которая... которая... Тьфу, чтоб ты погибла!

Сплюнул в сердцах цигарку—она так и взвилась за поездом,—взъерошил волосы, крякнул, раскрыл книгу и снова начал зубрить:

— Дебетом называется сумма...

Засвистел паровоз, мерно стучали колеса.

...В этот вечерний час в конторе строительства горела лампа. Здесь шли занятия кружка по ликвидации неграмотности. За канцелярскими столами сидели вихрастые парни, а также несколько женщин в платочках, повязанных по самые брови. Среди них была и Анюта. Одна из девушек стояла у доски и писала: «Мы не рабы. Не бары мы»...

Это был текст из букваря, и, когда девушка написала его, все повторили хором:

— Мы не рабы... Не бары мы...

Дверь широко распахнулась, вбежал Василий.

— Где Зимний?

— Не знаем. Дома, наверно,—ответила молодая учительница.

— А вы что здесь делаете?

— Ликбез...

— А, вот оно что!—сказал, широко улыбаясь, Василий; так улыбался он всегда когда видел, что делается что-то хорошее, нужное.

Анюта вспыхнула при его появлении, но он не заметил ее.

— Та-ак,—сказал он.—Вот видите ли, дело какое, товарищи ликвидирующие. Привел я эшелон кирпича. Сорок платформ. Надо их сегодня в ночь выгрузить. Вы ребята сознательные. Актив. Бери каждый по бараку и подымай народ на субботник во имя революции... А ты сыпь, растолкай гармонистов!—обратился он к одному из парней.

Семейный барак. Некоторые уже спят, другие готовятся ко сну. Чадит керосиновая лампа без стекла. Женщины штопают белье, стирают, кормят грудью детей и баюкают их. Мужчины чинят сапоги, что-то мастерят, налаживают. Всегдашние жалобы на паек, на не выданную кем-то справку.

Две женщины:

— Нельзя, говорит, в бараке козу держать.

— А ты бы ему: как же, мол, с детьми без козы? Сухой, мол, ты черт, а не комендант!

— Не тревожьтесь, бабоньки,—откликнулся остренький мужичок.—Отменят козмы баб доить будем!

— Ах ты, охальник! Вот мы тебя веником,—заговорили, хохоча, бабы.

Вошел в барак Василий. Сказал:

— Здорово, семейные!.. Ох, и душно же у вас, братцы.

— Ничего, мы довольны,—смешливо откликнулся кто-то.—Лучше нашего воздуха не найдешь.

— Семейный!—подтвердил Василий под общий смех.

— А я хотел вас наружу, на свежий воздух позвать,—сказал он, когда смех утих. Все сразу насторожились.

— Иль снова субботник?

— Угадали. Помочь надо. Эшелон с кирпичом пришел.

Послышались резкие голоса:

— Чего еще?

— Сейчас?

— Это ночью-то?

— Субботником нагружать, субботником разгружать!.. Когда ж это кончится!—крикнула женщина.

— Рано о конце думать, тетка. Еще только начали.—Василий подошел к лежавшему на нарах Семену.

— Здорово, Семен. Давай, брат, вставай.

— Больно шустрый!—ответил Семен.—Я каменщик. Я кирпич в стены кладу, этому я ученый. А разгружать—пущай чернорабочие разгружают. Не мое это дело!

— Ученый!—насмешливо сказал Василий и подмигнул бараку.—Как это так—не твое? Видали ученого? Не его это дело! А как, по-твоему, Ленин ученей тебя?

— Не знаю...—хмуро сказал Семен.—Я с ним не мерился.

— Ну, я и без примерки скажу, что он не глупей,—возразил снова под общий смех Василий.—Так вот Ленин сказал, что народу теперь до всего дело. Все теперь—наше дело. И с генералами воевать. И вот электрическую станцию строить. Наше дело—вон тетке кофту купить,—он указал на женщину в рваной одежде.—Наше дело—заставить Сойкина в профсоюз взнос уплатить,—и Василий под общий хохот указал на мужика, сострившего насчет бабьего молока.

— Это—накося!—возразил Сойкин.

И опять долго смеялись. Настроение было уже веселое, легкое.

— Так как же, товарищи?—спросил Василий.

— Может, все-таки завтра? Днем-то оно посветлей, чем ночью.

— Завтра нельзя. Завтра надо этот кирпич уже в стены класть. Пошли, товарищи?

Помолчали переглядываясь.

— Ну, если уж поднял,—ответил Сойкин не очень охотно,—так не укладываться же обратно.

И стал обуваться.

... А в это время один из ликбезовцев—паренек лет восемнадцати—уже выводил из другого барака людей на субботник.

...В тот же час в темном женском бараке стояла Анюта. Все спали. Анюта тихо позвала:

— Бабы!

Ответа не было.

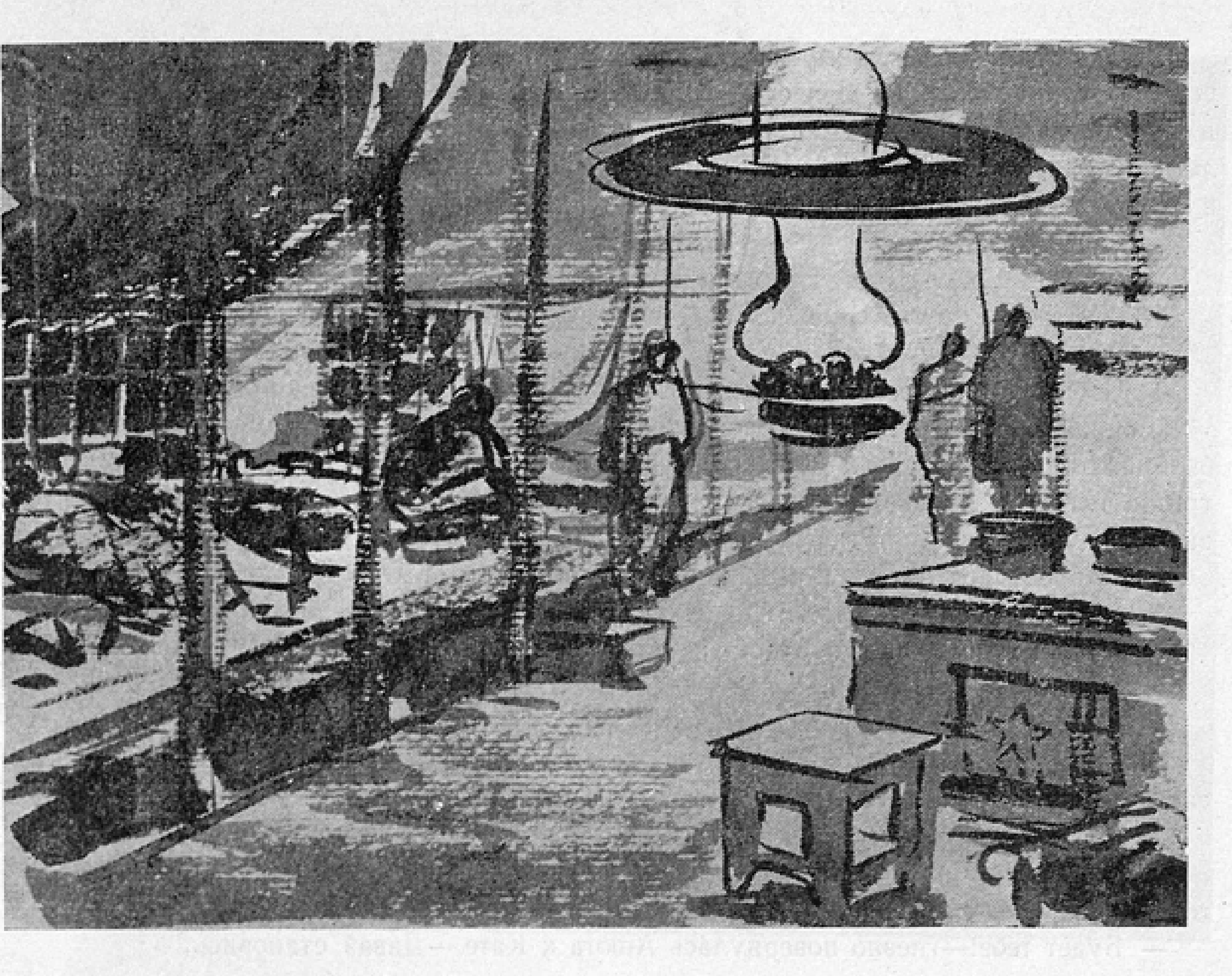
— Слышь, бабоньки?

Кто-то из женщин зашевелился и сердито спросил:

— Ну чего тебе?

Анюта подошла к спрашивающей.

— Малаша, там кирпич привезли,—заговорила она торопливо.—На субботник зовут. Слышь, бабы?.. Субботник устраивают. Подсобить просят.



Сердитые голоса вразнобой:

— Кто просит-то?

— Ложись спать. У них кажный день суббота.

— Как же спать?—заговорила упрямо Анюта.—Говорю—кирпич привезли, в ночь разгрузить надо.—Она помолчала, обдумывая, что еще сказать, и добавила:—Сказывают, во имя революции.

— Какая еще тебе революция!.. Ночь, давай спи.—Малаша снова легла. Другие тоже опять накрылись дерюжками и овчинами.

— Ну, я не знаю...—беспомощно развела руками Анюта и села на нары.

В это время раздался такой громовый стук в окно, что бабы вскочили как оглашенные. Это шла на субботник группа мужчин во главе с восемнадцатилетним пареньком-ликбезовцем. Тот, кто стучал в окно, гаркнул:

— Вставай, бабий пол! Вишь, мужики на ходу!

Бойкая девка по имени Катя крикнула:

— Вам только по ночам и работать!

Засмеялись—и тут, в бараке, и там, снаружи.

— Да ну их к лешему!—сказала Малаша, не поднимаясь.—Пущай одни спину ломают.

И все женщины опять улеглись на нары.

— Бабы!—воззвала Анюта и стала ходить вдоль нар, неуверенно теребя лежащих.—Фрося... Малаша... Катя... Нельзя так... Вон сколько народу пошло. А мы?..

...Свет факелов озарял мутную болотную тьму. При свете факелов, растянувшихся во всю длину эшелона, шел субботник. Иные платформы уже разгружались подошедшими людьми, другие группы людей только еще подходили. Василий распределял людей, направляя их к месту работы. Подошла Анюта с несколькими женщинами, в числе которых была и Катя.

— А нам куда?

Увидев ее, Василий радостно удивился:

— Анюта!.. И ты тут? Сколько вас?—спросил он, оглядывая небольшой бабий отряд.

— Немного...—виновато произнесла Анюта.—Больше не собралось...

— Погоди,—оживленно сказал Василий.—Куда же мне вас определить?

И он повел женщин вдоль состава, отыскивая для них вагон. Они шли по дороге, как бы пробитой во тьме, среди неясного мерцания факелов. Разгружали торфяницы, электрики, слесари, каменщики, разгружали конторщики. Люди были утомлены после дневного труда, работали тяжело, устало. Среди других работали Зимний и Хромченко.

Василий подвел Анюту и ее спутниц к одной из открытых платформ с кирпичом.

— Вот эту и разгружайте... Цепочкой... Становись, Анюта, за старшую.

— А сам куда?—спросила бойкая Катя.

— Как—куда? Народ идет, всех надо расставить. А что, без меня не сумеете?

— Суметь-то сумеем, да на пару теплей,—возразила, играя глазами, Катя.

Василий весело хлопнул Катю по аппетитной спине и ушел. Малаша сердито сказала:

— Бесстыжая ты! Чего липнешь?

— А что? Он мужик в самый раз,—резво ответила Катя.—А то сморщишься, вроде тебя, да так не спытаешь, как парни голубят.

— Будет тебе!—гневно повернулась Анюта к Кате.—Давай становись.

...Василий шел вдоль состава. Ему было видно, что люди утомлены, невеселы и работа идет не так ладно, как должна идти.

— Что ж мы не бойко?—крикнул он на весь эшелон, стараясь подбодрить людей, поднять дух.—Где гармонисты? Давай владимирскую.

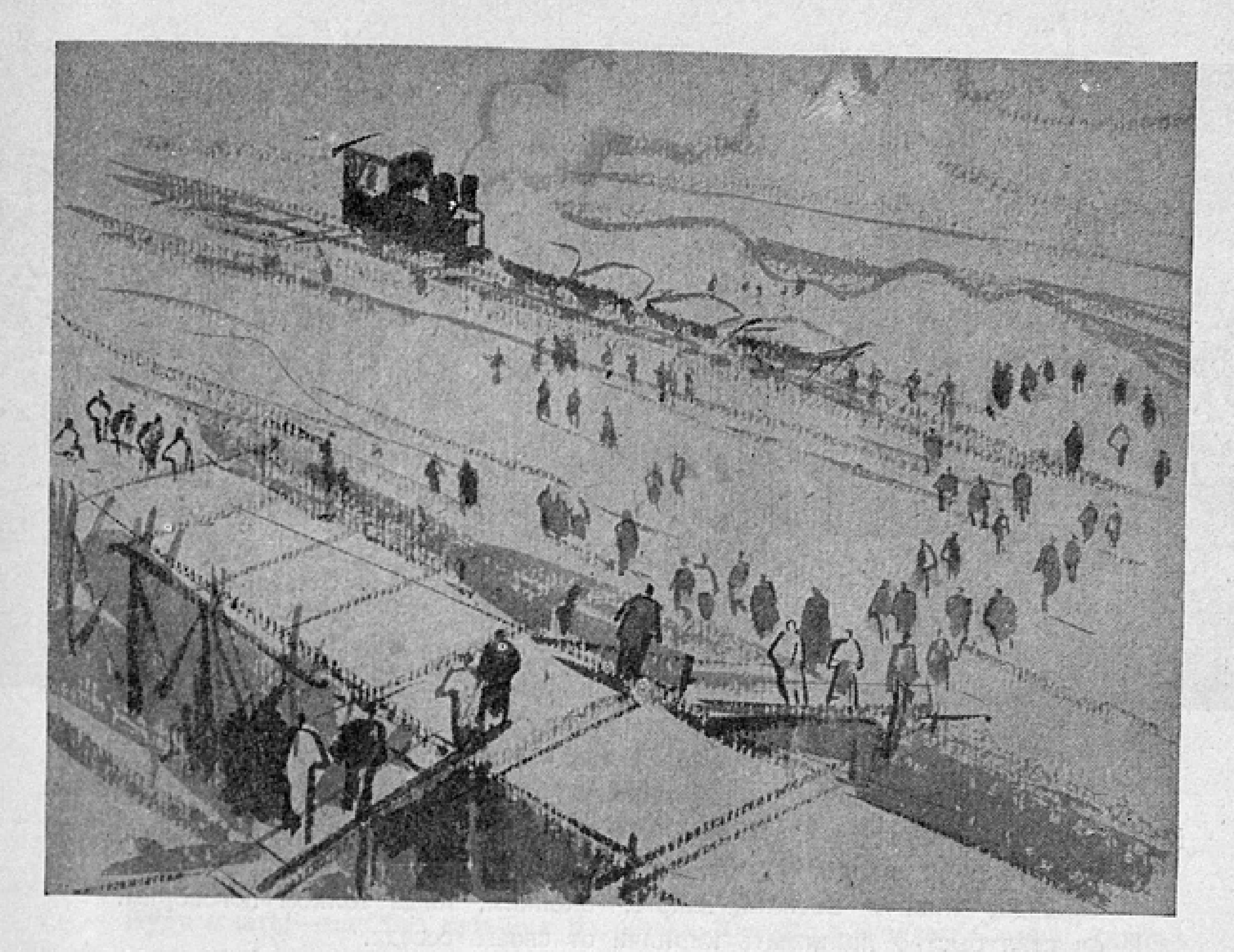
Гармонист заиграл владимирскую, плясовую. Под задорную музыку работа действительно пошла вроде слаженнее и веселее.

Картина трудной ночной работы, вагоны, факелы, рельсы, люди.

Негромкий голос повествователя:

МОЯ МАТЬ РАССКАЗЫВАЛА ОБ ЭТОМ СУББОТНИКЕ С ОСОБЫМ ВОЛНЕНИЕМ—МОЖЕТ БЫТЬ, ПОТОМУ, ЧТО ЭТО БЫЛ ЧАС, КОГДА ВДРУГ РАЗОМ ПЕРЕЛОМИЛАСЬ ВСЯ ЕЕ ЖИЗНЬ: ПОЧТИ В КАЖДОЙ ЖИЗНИ ЕСТЬ ТАКОЙ ДЕНЬ, ТАКОЙ ЧАС. Я ХОРОШО ЗАПОМНИЛ ЕЕ РАССКАЗ, И МНОГО РАЗ В ТРУДНЫЙ МИГ ВСТАВАЛИ ПЕРЕДО МНОЙ ЭТИ ФАКЕЛЫ, ЭТА ПРОМОЗГЛАЯ НОЧЬ, И ЛЮДИ, ГОЛОДНЫЕ, ОБОРВАННЫЕ, ТАСКАВШИЕ КИРПИЧИ ДО УТРА ВО ИМЯ РАБОЧЕГО КЛАССА И МИРОВОЙ РЕВОЛЮЦИИ.

Брезжил рассвет, уже обозначились в бледном тумане контуры вагонов, деревьев и кустов. Отзвучали песни, погасли факелы, кое-где уже кончили работу: усталые люди брели к поселку. Возле других платформ еще кипела работа. В этот рассветный час Анюта подошла к Василию, трудившемуся на разгрузке одного из вагонов.



— Мы разгрузили,—сказала она сдержанно, не глядя на него, как всегда.— Можно идти?

— Разгрузили? Ну молодцы!

— Значит, идти?—официально повторила она.

— Погоди,—сказал он, стараясь ее удержать.—Встань-ка сюда, подсоби. Тут не долго.

Она помедлила, пожала плечами и встала в цепочку. Он был последним в цепочке. Теперь Анюта встала за ним и оказалась последней. Она принимала от него кирпичи и складывала их в ряды. Некоторое время они работали молча—он все глядел на нее, а она смотрела вбок, в сторону, даже тогда, когда принимала от него кирпич. И только иногда, когда он отворачивался, бросала на него быстрый взгляд.

— Анюта,—сказал он наконец.—Что ты хмурая? Все в землю глядишь. Иль что случилось?

С минуту она не ответила, принимая от него кирпичи. Потом сурово, не глядя сказала:

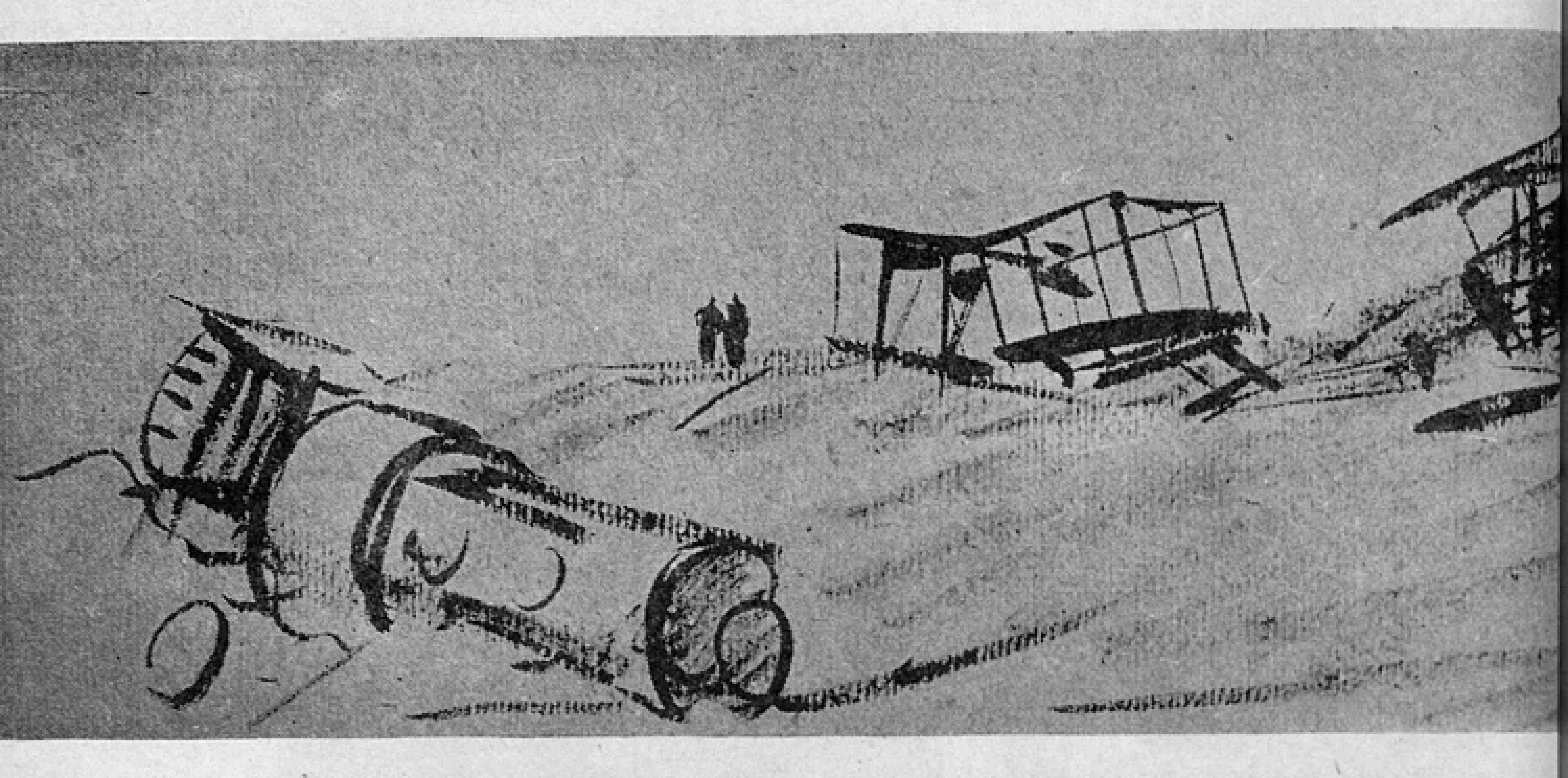
— А то разве нет?.. Ославил меня перед всем народом. И мне еще радоваться!

— Кто ославил?!—так и остолбенел Василий, задержав в руке переданный кирпич.

— Эй!—крикнул ему тот, кто стоял перед ним.—Спишь?

Василий встрепенулся и стал быстро передавать кирпич за кирпичом.

— Кто ославил-то?—повторил он, обращаясь к Анюте.



— Сам знаешь кто!—резко сказала Анюта.—Из свово дому уйтить!..

— Ничего не пойму. Об чем ты?—обомлел Василий и снова застыл с кирпичом в руке.—Как так—уйти? Почему?

— Эй!—толкнул его в спину тот, кто стоял впереди.

— Обожди,—кивнул Василий Анюте,—окончим, тогда толком поговорим.

И он стал быстро принимать кирпичи от своего соседа.

... Только-только началось утро. Низко плыл туман, и его рваные клочья били по кустам, по траве, по ногам. Разгорался день, и туман, серый и вязкий, был где-то внутри, в сердцевине своей, окрашен странным розовым светом. Пели птицы. Далеко по селам кричали петухи.

Эшелон был разгружен, последние участники субботника устало брели домой, чтобы перехватить часок-другой сна. Поодаль тропкой в болотном мелколесье шли Василий и Анюта. Анюта, видимо, уже рассказала ему инцидент со Степаном, потому что Василий гневно хмурился, бил прутом по голенищам и говорил:

— Ах, Степка! Ну погоди, сучий сын! А чего ж ты молчала?—сердито спрашивал он.—Неужто поверила, что я мог на тебя такое наговорить?

— Не знаю,—с той же сухостью возразила она.—Не знаю уж, кому верить, а кому нет.

Он вдруг взял ее руку и рывком притянул к себе.

— Не знаешь?.. А ты не в землю, а в глаза мне гляди.

— Пусти!—Она попыталась вырвать руку.—Пусти руку-то!

Но он нежно и сильно повернул ее к себе.

— Слушай!.. Хочешь, всю правду скажу?

— Уйди!—яростно заговорила она.—Слышь, уйди!.. Привыкли руками баловаться!..

Она с силой оттолкнула его:

— Выходит, Степке нельзя, а тебе можно! Не тронь! У меня муж есть!

— Да я все понимаю, все...—в тоске заговорил Василий.—Что мужья жена—понимаю. И что не время сейчас, и что революция... Все понимаю. А совладать с собой не могу. Хожу как чумной.

И он вдруг схватил ее и прижал к себе так, что она вся, тонкая, хрупкая, казалось, вот-вот сломится.

— Не гулять я с тобой хочу, дура! Люблю тебя. Вот оно как. Люблю!

И отпустил ее, отошел. Она пошатнулась, оперлась спиной о березку и стояла так некоторое время, тяжело дыша. Далеко-далеко пропел петух. Василий двинулся к ней.

— Не трожь, слышишь!—проговорила Анюта.—Я кричать буду. Слышишь?

И столько прелести было в ее тонкой фигуре, в этом сердитом свете ее удивительных глаз, что он, не помня себя, снова сжал ее, пригвоздя ее голову поцелуем к березе. Она стала медленно соскальзывать по стволу березы вниз и уже не яростно, а умоляя забормотала:

— Не надо... Не надо... Худо нам будет... И так люди бог знать что говорят...

И сползала все ниже и ниже.

Она уже совсем сползла наземь, но вдруг последним усилием вырвалась и кинулась бежать.

— Стой!—крикнул он.

Она сразу остановилась.

— Завтра буду тут ждать. Как луна взойдет. Слышишь?

Не отвечая, она опять изо всех сил побежала, карабкаясь на пригорок. Сорвалась, заскользила вниз, увлекая за собой камни, хватаясь за траву, чтобы остановиться. И опять стала карабкаться вверх, будто за ней гнались.

— Буду ждать!—еще раз крикнул Василий.—Как луна взойдет. Слышь, Анюта?

Но она все бежала и бежала.

Вечер следующего дня.

Прогудел тонкий голосок паровой установки на Шатуре. Это был сигнал к окончанию работ, трудовой день завершился. Отовсюду к жилым баракам потянулись люди. Шли с торфяных болот торфяницы, шли со строительных участков каменщики, плотники, слесари, столяры, шли лесорубы, расчищавшие лес...

Столовая переполнена. Люди сидят тесно, впритирку. Едят утомленно, не торопясь, собирая крошки от хлеба.

Еда—вобла, немного похлебки.

Возле жилого барака ужинают семейные. Едят картошку, окуная ее в соль: тоже молча, степенно, не торопясь.

И в бараке, пристроившись на нарах, на ящиках, едят усталые, голодные люди.

Час отдыха, час еды! Облизала ложку старуха, повернулась к углу, где не было иконы, и набожно перекрестилась

...Ночь. Тишина. Знакомый нам женский барак. Все уже спят.

Только Анюта лежит на спине, руки под голову, и недвижно глядит в потолок. Сонный ропот, похрапывание. Проснулся ребенок, пискнул, послышались невнятные слова баюканья, и снова тишина.

Медленно, каким-то неясным, как бы далеким сиянием начинает озаряться темный переплет окна. Вот уже посветлел край стены, край стола: неясное голубое мерцание вошло в сонный барак и поползло по стенам и потолку, по кадушке с водой, по нарам. Это всходила луна.

Анюта рывком поднялась и села на нарах.

— Что ты?.. Куда?..—забормотала спросонья Катя.

— Никуда. Спи.

И снова легла. А луна взбиралась все выше и выше. Уже полбарака было озарено ее призрачным, легким светом. Все то, что скрывалось во тьме, постепенно проступало теперь наружу,—такое привычное, знакомое и все же такое странное, новое в этом холодном, нездешнем сиянии.

Анна встала и начала быстро одеваться.

— Чего это? А? Куда?—опять спросонья забеспокоилась Катя.

— Пойду на село.

— Ночью? Это еще зачем?—от удивления Катя сразу проснулась.

— Погляжу, не приехал ли Федор...

— Ой, врешь ты чегой-то, баба,—протянула, подумав, Катя.

Но Анюта уже быстро шла к выходу.

Залитые лунным светом, курились болота. Кричали лягушки, серебрилась осока, и даже скрюченный болотный кустарник казался таинственным и прекрасным, каким кажется грубое театральное полотно, преображенное огнями софитов.

Анюта как вихрь взлетела на тот самый холмик, куда в страхе карабкалась вчера, убегая от Василия. Остановилась. Все вокруг казалось огненно-синим. Тени, резкие, острые, легли на траву, на деревья, да так и застыли. Громко крикнула ночная болотная птица и продолжала свой горестный клич через ровные промежутки.

Задыхаясь, Анюта прижала руки к груди. Она медленно обвела глазами болота, далекий лес, словно прощаясь с прошлым, где все было так ясно и точно. Затянула потуже платок, стала спускаться. И остановилась как вкопанная: она увидела Василия. Он стоял на вчерашней поляне и курил папиросу.

Анюта охнула, опустилась на траву, закрыла лицо руками. Некоторое время она сидела так, поматывая головой, как от сильной боли. Потом тихонько отвела руки.

Перед ней внизу расстилалась поляна. Луна озаряла ее. Василий стоял, прислонившись к березе. Тень от легкого облака гуляла по траве и кустам, то заслоняя, то открывая его.

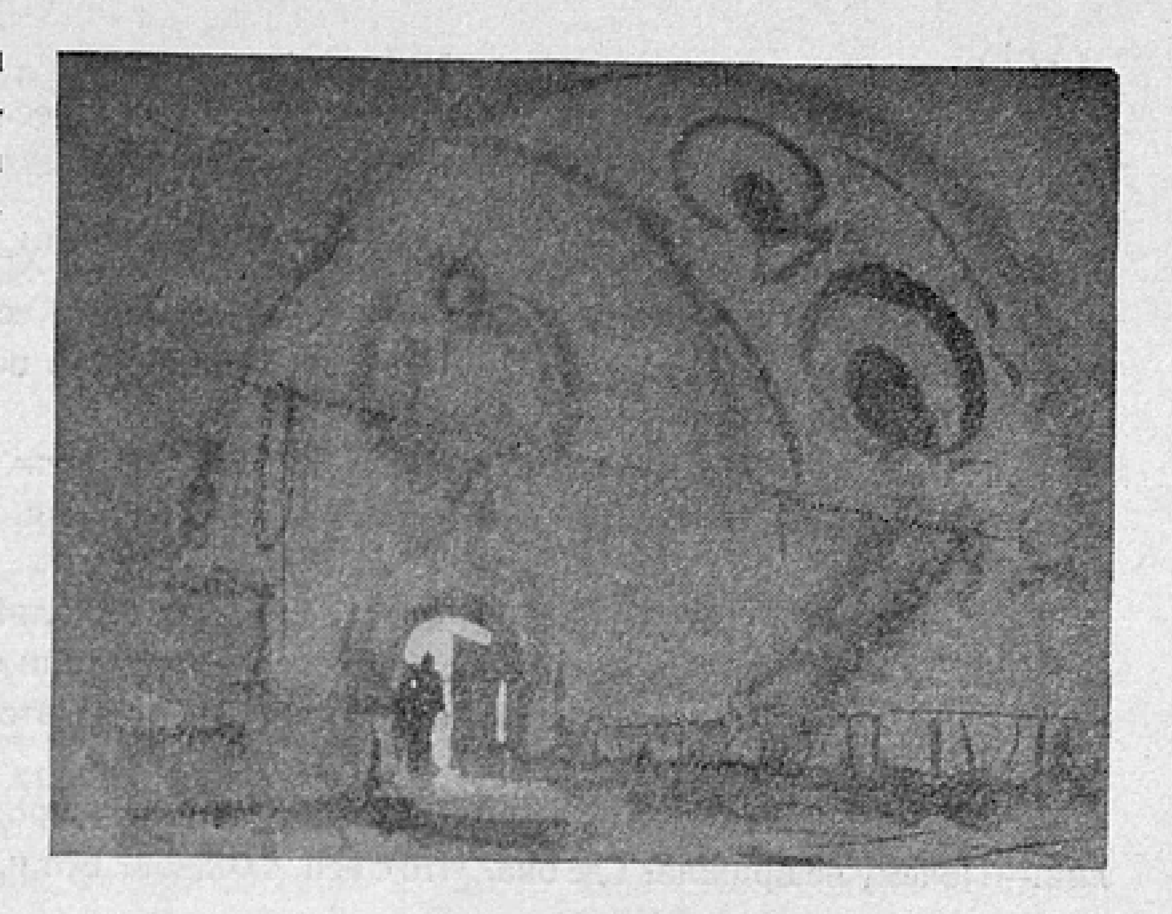
И вдруг, слабо вскрикнув, Анна снова бросилась опрометью назад. Она бежала как ветер, ничего не видя вокруг, стараясь уйти от страшного наваждения, которое охватило ее, смяло, лишило сил и едва не привело к Василию. Она бежала болотами, лесом, лугами. Все было тихо, празднично, лунно, и только горячее женское сердце металось, изнемогая, среди ночного покоя да кричала болотная птица.

А Василий ждал на поляне и курил папиросу за папиросой.

Анюта вышла к родному селу. Тут на юру стояла с седых времен старая сельская церковь. Окна ее теперь были заколочены, ржавые двери настежь раскрыты, словно взывая к тем, кто, усталый и обремененный, плутал в ночи.

Анюта вбежала в церковь. В недавнее время здесь, очевидно, был склад, всюду валялись старые бочки, обломки ящиков, всякая рухлядь. Лунный луч, клубившийся где-то

в прорезях купола, светил слабо, словно голубая свеча. Сельский бог, держа на ладони голубя, загороженный ящиками из-под повидла, едва вырисовывался в темноте рядом с иконой божьей матери, созданной сельским иконописцем.



Анюта рухнула на пол и неистово стала молиться, припадая в рыданиях к темным плитам, среди соломы, обрывков шпагата и смятых окурков.

— Господи, святый боже, святый крепкий, святый бессмертный!..

Нет, это не была молитва робкой души, трепещущей и напуганной. Это была мольба души сильной, страстной, которая билась насмерть в этот час, чтобы сломить в себе эту страсть. И поклоны ее были неистовы, и слова метались по этой удивительной церкви в какой-то яростной хрипоте. Это была молитва женщины, которую сжигала любовь, мольба о погибели этой любви, но каждое слово мольбы делало эту любовь еще более страстной и непобедимой.

...Померк лунный свет, ночь кончалась, потянуло холодом и туманом. Василий шагал по поляне. Затем взошел на пригорок, где недавно стояла Анюта. Огляделся вокруг. Анюты нигде не было видно.

Не было видно теперь и лунных болот, синего, странного света, не было слышно лягушек. Отовсюду, словно из пор земли, поднимался туман. Он надвигался как туча, застилая собой все, подходил к подножью холма.

Василий печально вздохнул и побрел своей дорогой. В рабочем поселке все окна были темны, светилось только одно—окно Хромченко.

Василий подошел, увидел, что Хромченко сидит за столом, постучал.

— Входи!

Хромченко что-то писал. Прихода Василия он, конечно, никак не мог ожидать. Спросил удивленно:

— Ты чего рано?

— Поговорить надо.

Хромченко отодвинул лист исписанной бумаги.

— Говори.

Василий походил по комнате, закурил.

— Скажите, товарищ Хромченко. Как будет при коммунизме насчет любви? Будет любовь или нет?

— Вот так вопрос!—сказал Хромченко, засмеялся и закурил.—Ты, значит, для этого спозаранку поднялся? Иди досыпай—будет любовь!..

Но Василий не принял шутки. Походил.

— Ну, а если так? Замужняя женщина, а ты полюбил ее.—Он помолчал.—Сманить хочешь... Жить с ней, с замужней? Как это?—в мучительном ожидании спросил он.— Вяжется это с коммунизмом? А?

— Задача!—не то серьезно, не то комически вздохнул Хромченко и поскреб затылок.—В марксистской теории, брат, на это ответа нет. Но если уж зашел разговор, то скажу: нехорошо с замужней. Нечисто. Надо в себе это побороть.

— А если нельзя побороть? Если жгёт день и ночь?

— Ну «жгёт», «жгёт»,—усмехнулся Хромченко.—Это уж, брат, романтика... Какие же мы коммунисты, если с пустым баловством не справимся. Охота вздыхать—влюбись в девку!

— Да я не об девках сейчас!—в ярости крикнул Василий.—Чтоб они провалились совсем! Любовь, ведь она не спрашивает: есть у ей муж или нет! Жгёт, дыхнуть не могу!.. И что за теория, раз об этом ничего нету?! Какая это теория!

— Да ты погоди, погоди!..

— Вот с тобой говорю, а только об ней и думаю...—продолжал, не слушая, Василий.—Почему не пришла? Где она? Что с ней, с бедной? Вот и ответь, если ты марксист!.

...В тот же рассветный час Анюта укладывала в бараке свой сундучок. Укладывалась тихо, стараясь никого не разбудить. Но, когда сундучок был уложен и закрыт, она легонько толкнула спавшую Катю.

— Слушай, Катя, скажешь дяде Семену, что я совсем ухожу из артели.

— Это еще почему?—изумилась Катя, протирая заспанные глаза.

— Так нужно,—молвила Анюта.—Пойду на болото работать, на торф.

— Сдурела?!—крикнула Катя.

— Нет, нет, так нужно, так нужно...—повторила Анюта, взяла сундучок, пошла, остановилась и промолвила как бы невзначай.—А если этот... знаешь, со склада... будет спрашивать, где я... скажи, мол, не знаю... Ничего, мол, не знаю... Ладно?

Комната Хромченко. Теперь уже Василий сидел за столом, низко опустив голову, а Хромченко шагал из угла в угол.

— Ты пойми—разве я против любви?—говорил он.—Но ведь ты коммунист, человек, на которого смотрит народ, по тебе проверяет—правду мы в жизнь несем или грязь и только брешем о правде... А мы будем жен от мужей уводить, с чужими бабами путаться!.. Хорошо это, как, по-твоему? Что народ о нас скажет? Вред это партии, а?

Василий долго молчал, потом встал и решительно, как отрубил, сказал:

— Точка! Всё!.. Выдеру эту блажь из себя... Может, оно и к лучшему!..

Но вид у него был такой несчастный, что Хромченко подошел, обнял его.

— И вообще, друг,—сказал он проникновенно,—время ли сейчас до всего до этого?.. Ну скажи по совести,—время? Рабочий класс ведет бой, какого еще не видала история. А в сражение, брат, надо идти со спокойной душой. Что ты за боец, коли у тебя в душе суматоха?.. Никудышный боец! Рано еще нам, брат, до гитар и лобзаний. Ясно? Чай будем пить?

Василий не отвечал. Хромченко снял с керосинки чай, разлил по кружкам.

— Хорошо,—сказал тихо Василий.—Но скажи мне тогда, Андреич, почему это человек...

Он не успел закончить вопроса. Раздался громовый стук в окно, и вслед за этим чей-то отчаянный крик:

— Иван Андреич! Вставай! Ленин убит!

И сразу замелькали огни в поселке на Черном озере. Повыбегали из бараков полуодетые люди, заметались. Кто-то изо всех сил бил в железный рельс—сигнал тревоги и бедствия. И этот грозный, надсадный набат гулял над людьми и домами.

Толпа в смятении хлынула куда-то на маленькой железнодорожной станции, где стоял поезд с вагонами Дениса. Люди пробегали мимо Дениса и Федора, и каждого пробегавшего Денис в ужасе вопрошал:

— Неужто убили? Неужто, правда убили?

Люди не отвечали и, безнадежно махнув рукой, пробегали мимо.

Они бежали к поезду из Москвы, который медленно подходил к платформе.

— Да побеги ты, ради христа, узнай!—взмолился Денис, обращаясь к Федору.— Ну что ты стоишь, как идол!

— Стоишь!—передразнил Федор, который и сам-то едва был в силах бороться с желанием бежать на станцию и все узнать.—А мешки?.. Беги сам!

— Не могу я оставить вагоны,—убеждал, чуть не плача, Денис.— А мешки я постерегу.

Но Федор стоял в нерешительности.

И снова прыгал Денис, как привязанный, возле своих знаменитых вагонов и молил каждого, кто пробегал:

— Мил человек, не могу отойти... Христом-богом прошу—вернись и скажи, что там такое!..

Наконец Федор не выдержал.

— Ладно, пойду!.. Только смотри мне!—с угрозой сказал он Денису, кивнув на мешки.

И побежал через рельсы на станцию. Московский поезд уже остановился. Большая толпа окружила паровоз. Помощник машиниста бросал в толпу связки газет, в то время как машинист кричал:

— Не верьте, граждане, клевете!... Ленин жив, только ранен!.. Жив Ленин!.. Не верьте империалистам!.. Жив!..

Радостный гул пошел по толпе. Люди чужие друг другу, в рабочих куртках, в шинелях, в армяках, обнимались.

И надо всем этим разносился голос машиниста:

— Товарищи! Враги хотели убить того, кто отдал всю свою жизнь рабочему классу... Хотят в крови утопить свободу. Не выйдет, товарищи... Ленин жив, только ранен. Никакой паники! Слухам не верить!.. Ленин жив!.. Жив!!!

Федор опоздал и стоял в толпе далеко от оратора, голос машиниста был ему едва слышен, и Федор в тревоге и нетерпении спрашивал каждого:

— Что он говорит? Жив? Да? Жив?

И наконец опрометью бросился обратно к вагону, крича в восторге Денису на ходу:

— Жив!..

Они долго на радостях обнимались с Денисом, который утирал слезы счастья, размазывая их ладонью по щеке.

Загудел паровоз, московский поезд ушел. Люди, оживленно переговариваясь, читая газеты, покидали платформу.

— Да, вот это радость так радость!—говорил Федор, развязывая знакомый нам мешок с провизией.—А я и вправду думал, что убили его... Такой человек!.. Аж сердце обмерло... Есть на радостях будешь?

— Да уж не прочь,—стеснительно отозвался Денис.

— Такой человек!—продолжал Федор, вынимая провизию из мешка.—И сколько он для людей сотворил!.. Ведь это подумать!.. Салу тебе, или как?

— А я уж и сам не знаю,—сказал Денис, растерянно оглядывая остатки своей одежды. —Не знаю чего и сымать... одни штаны только и остались. Неловко...

Федор оглядел штаны Дениса.

— Что за неловко!— успокоительно сказал он. —Небось не престольный праздник... Теперь до дому уже недалече...

Чуть брезжило, кричали петухи, когда Денис, пробираясь со станции к главному поселку Шатурской стройки на Черном озере, подошел к крайнему бараку. Он пробирался, пугливо оглядываясь, боясь попасться кому-нибудь на глаза, так как был в одном исподнем белье: все остальное его обмундирование перешло к Федору за харчи в пути.

Окна в крайнем бараке были темны: все спали на стройке в этот глухой час. В потемках Денис вошел в сени, нащупал дверь, вошел в барак. Протянув руки, чтобы не наткнуться на что-нибудь, он сделал несколько шагов вперед, налетел на табуретку, рванул в сторону, опрокинул ведро. На нарах зашевелились, и сонный женский голос спросил:

— Кто там?

С испуга Денис подался назад и сел на кого-то, лежавшего на нарах. Женщина с визгом вскочила и завопила:

— Батюшки! Кто это?

Совсем очумев, Денис бормотал:

— Господи! Кудый-то я? Никак женшины?!!

Барак зашевелился, послышались испуганные женские голоса, чиркнула спичка, колыхнулся огонек на фитиле, и Денис, помертвев от ужаса и стыда, убедился, что он попал в женский барак.

Слышались возмущенные возгласы:

— Мушшина!

— Ты к кому пришел?

— Ты кого тут ищешь?

— Бабы, держи его!

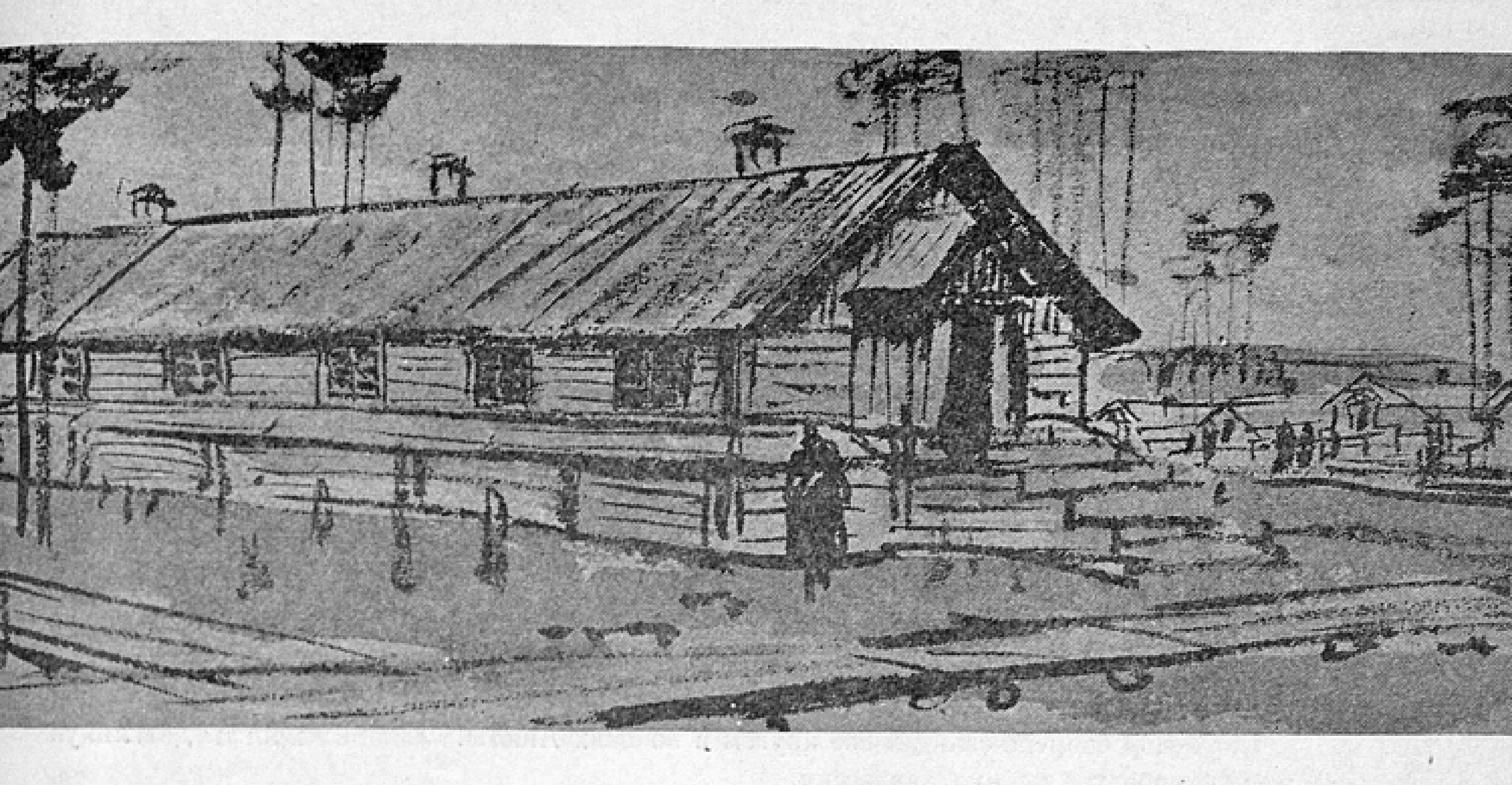
Денис кинулся к двери, но две дюжие женщины бросились ему наперерез и вытолкнули на середину барака.

— Глядь, бабочки, он враз в ночном виде, чтоб зря не мешкать!—крикнула Катя.

Тут только разглядел барак туалет несчастного Дениса. Грянул неистовый хохот:

— Ах ты бесстыжий кот, нахальная твоя рожа!

В Дениса полетели самые различные предметы—легкие и тяжелые: сапоги, кастрюли, жестяные кружки...



Он отбивался, прикрывая голову и взывая:

— Постойте, бабы!.. Товарищи!.. Убьете ведь... Да разве я об чем таком думаю? Да я без мыслей, бабоньки...

— Без мыслей! А штаны где?

Новый взрыв громового хохота. Денис продолжал в смятении объяснять:

— Я, братцы, с дороги... Прохарчил одежонку... Барак-то, думал, мужской... Вот и свернул за одежей... Я, братцы, продукты привез на стройку.

Это последнее заявление сразу оборвало шум и смех. Все насторожились, затихли. Послышались недоверчивые реплики:

— Какие продукты?

— Откудова?

— Что брешешь-то?

— Ей-богу,—заговорил Денис. — И мука и крупа. Всему народу гостинец!—радостно заключил он.

Все в недоумении молча глядели на Дениса, не зная, верить ему или нет.

— Ты хоть прикройся-то малость, мужик,—уже совсем другим тоном сказала Малаша и кинула ему одеяло.

Денис стал поспешно обматываться одеялом. Бабы окружили его:

— Ты вот что ... не плети. Ты правду говори...

— Да истинный бог, привез,—крестился Денис.—И сахар привез.

— Слышите, бабы?

— И пшена привез,—со счастливой улыбкой твердил Денис.—И копченое сало... И гречку... Вон, на станции.

Весь барак зашумел от радости. Катя с размаху набежала на Дениса, обняла его и влепила поцелуй:

— Ах ты, родимый ты мой!

Снова хохот:

— А мы его чуть не убили!..

— Качай его, бабы,—крикнула Катя.

И замотанный в одеяло Денис стал взлетать, качаемый восторженно гудевшим бараком.

Под вечер, задами, чтобы не узнали односельчане, какой продукт и в каком количестве он привез, пробирался Федор к своей избе в деревеньке Торбеевке.

Остановился в изумлении. Окна его избы были крест-накрест заколочены. На дверях висел большой ржавый замок, но замочное кольцо было выворочено, и дверь приоткрыта.

Федор осторожно и испуганно вошел в избу. Она казалась пустой. Из-за полога, где стояла супружеская кровать, доносился громкий мужской храп.

Федор так и застыл на месте, услышав этот храп. Затем, сбросив тяжелый мешок, кинулся за полог. Там, на кровати Федора и Анюты, спал Степан в штанах галифе и в новых сапогах.

Федор яростно пнул его ногой в бок. Степан вскочил, ошалело уставившись на Федора.

— А, явился!—не очень дружелюбно приветствовал он Федора.

Федор свирепо оглядел все кругом в поисках Анюты. Обшарил кровать, заглянул под кровать, рванул занавеску.

— Где жена?—грозно рявкнул он.—Анюта где?

— Анютка?—переспросил Степан, усмехнувшись.—А я почем знаю?

— Как это не знаешь? А ты чего здесь?— со злобой, ревниво и грозно добивался Федор.

— Я-то!—Степан спокойно закрутил цигарку.—Я-то, брат, поначалу на фронт подался. А потом нашлись люди добрые, надоумили. Тоже кишки мотать за ради чего неохота. Ну, вернулся. Селиться негде, живу вот тут,—он указал на супружескую кровать Федора.

— Да я не о тебе спрашиваю, прах тебя побери!—гаркнул вне себя Федор. Я об жене. Что с ней? Говори толком, собака! Куды мою жену дели?

Федор рванулся к Степке, схватил его за ворот рубахи.

— Ну ты, полегче,—заметил Степан, высвобождаясь. Он встал, потянулся, вышел из-за полога в избу. Федор неотступно следовал за ним. Степан посмотрел на мешки, привезенные Федором, взглянул в его настороженные, злые глаза и сообщил:—Плевала теперь на тебя твоя Анютка. На стройке она. С начальством живет.

— С каким начальством?

— Помнишь, столовался тут у тебя один... коммунист.—Степан развязал мешок Федора, вынул оттуда сало. Рванул зубами.—Так она теперь с ним по ночам Карла Маркса читает.

— Брешешь!—захрипел Федор.—Брешешь, пес!

Его нельзя было узнать. Он был страшен, глаза налились кровью, руки дрожали.

— А чего мне? Вон у народа спроси.

— Перекрестись!

— На́ вот,—перекрестился Степан и рванул еще сала.

Федор вдруг сразу обмяк, сел на скамейку.

— Что же это?—забормотал он в отчаянии и горе.—За что же это? А, Степа? Ведь

так любил ее, так любил... Такие страданья принял—смотри, сколько привез... Стреляли в меня, мучился, а все вез... Все для нее...—Всхлипнул.—За что же так? А? За что, господи?

— Потому и вертит хвостом, что все для нее.—Степан съел уже половину бруска сала.—Нашел тоже! Стегать их надо!

— Ну ладно, Анютка!—захрипел Федор и поднялся с лавки.—Теперь убью!

И он начал торкаться по углам, что-то ища.

— Чего ищешь?—Степан вынул из кармана галифе наган.—На-ка вот.

Федор отшатнулся.

— Что ты, окстись! Мы своим средством. Где вожжи?

Он опять заметался по избе. Взгляд его упал на загаженный окурками, сором, пустыми бутылками пол.

— Что ты с избой натворил-то? Боров!—сердито крикнул он.—И сало мое отдай!—загремел он, только сейчас заметив, что Степан ест сало.—А это убери,—он кивнул на наган.

Он нашел наконец вожжи, стал их энергично разматывать.

— Дурак ты, дурак!—презрительно констатировал Степка, пряча наган.—Разве одними вожжами теперь с бабой справишься?

Федор сел, глядя на вожжи. Потом поднял глаза на Степана и вдруг, утирая слезы, сказал:

— Подсоби, Степан. Век буду бога молить. Слышь, Степушка, подсоби.

— Ладно, сделаемся... Как потемнеет, съездим, возьмем ее. Беги за телегой.

Торфяные болота протянулись до самого горизонта. Тяжела была тут работа женщин-торфяниц, но работали они хорошо. Среди них уверенно, споро, весело работала и Анюта.

Уже вечерело и близился конец рабочего дня, когда по лесной тропке прискакал к торфяникам верховой и крикнул:

— Эй, на болоте! Как пошабашите, все к центральной конторе. Продовольствие привезли, подарки выдавать будут. А потом кино.

Радостный хор голосов прошел по болоту.

...Оживленно было в женском бараке, раскинутом на торфяных массивах. Работницы готовились к поездке на центральный участок стройки: отмывали руки, причесывались, надевали чистые кофты. Мелькали белые платочки. Царила радостная, веселая суматоха.

Анюта, не торопясь, утиралась полотенцем.

Вбежала запыхавшаяся девчонка:

— Скорей! «Кукушка» подошла.

Все еще больше засуетились. Одна лишь Анюта медленно утирала лицо.

— А ты чего возишься?—крикнула ей мимоходом товарка.—Аль опять не поедешь?

— Да ну их!—ответила Анюта.

— И почемуй-то, девки, наша Анюта никогда на центральный участок не ездит,—крикнула бойкая девушка.—Разочарование у ней в кино, или как?

Засмеялись. Кто-то сказал:

— А ведь верно!

Анюта как-то странно засуетилась, стараясь скрыть смущение.

— Устала я, вот и все...

Бойкая девушка подбежала к Анюте, обняла ее.

— Поедем, Анюта! Нешто так можно жить? Все работа, работа... Ведь ты же красавица! Погляди на себя.—Она пододвинула осколок крестьянского мутного зеркальца.

Анюта пожала плечами, нехотя взглянула в зеркальце, нехотя провела пальцем по бровям. И вдруг озорная искра пробежала в ее глазах.

— А может, правда поехать?—негромко сказала она.

Словно какая-то острая мысль вдруг прожгла ее,—она встряхнула головой, улыбнулась в зеркало легкой, беспечной усмешкой и стала расчесывать волосы деревянным гребешком.

...В это время Федор и Степан угрюмо ехали на телеге по лесной разбитой дороге.

...Анюта уже оделась в праздничное платьице. Было сейчас в ней что-то совсем иное, такое, чего мы еще ни разу не видели в ней, что-то горячее, легкое, оживленное. Она вынула из сундучка белый платок, примерила, кинула обратно, порылась еще в сундучке, извлекла шарф, который подарил ей Василий, набросила на плечи.

Снова взглянула на себя в зеркальце, поправила шарф, улыбнулась и выбежала вместе с другими из барака.

...Хохоча, взбирались торфяницы на платформы «кукушки». Анюта уже сидела на платформе, ее соседка что-то рассказывала ей, и обе смеялись, когда подбежала еще одна из торфяниц:

— Анюта! Фокина! Где Фокина?

— Я здесь,—встрепенулась Анюта.

— Тебя там спрашивают.

— Кто спрашивает?.

— Вон, за бараком... Какой-то мужчина.

— Мужчина?

Странная мысль о Василии пронзила Анюту. Не помня себя, легче пуха соскочила она с платформы. Побежала к поляне. Вдруг чей-то голос из-за угла барака окликнул ее.

— Анюта!

Она остановилась помертвев. Это был Федор.

— Иди-ка сюда,—сказал он, указывая на рощу.

Она нашла в себе силу с притворной радостью сказать:

— Федя! Приехал!

— А ну-тка, пройдем,—не отвечая, проговорил он.

Она шла за ним, испуганная, непонимающая.

Он подвел ее к деревьям, за которыми прятался Степан. Глухо сказал:

— Ну, говори!

— Чего говорить?—побледнела она.—Что ты, Федя?

— Сказывай, с кем путалась, душу твою раздери! С кем спишь, говори. Убью!—заревел он.

Она в испуге подалась назад, он схватил ее и наотмашь ударил кулаком. Удар отбросил Анюту в сторону Степана, и тот с такой силой хватил ее по затылку, что она снова оказалась отброшенной к Федору, который на этот раз изо всех сил обрушил кулак на ее лицо. Она схватилась руками за лицо и упала.

Подскочил Степан и начал пинать ее ногами, приговаривая:

— Бей ее, бей!.. Чего стоишь?! Бей!

И Федор тоже прыгал вокруг Анюты и пинал ее ногами.

Запоздавшая торфяница, пробегая к «кукушке», увидела это избиение.

— Караул!—Торфяница бросилась к станции.—Ба-абы!

— Скручивай!—крикнул Степка Федору.—Тащи к телеге!

Они скрутили Анюту вожжами и поволокли по земле вчащу, в лес. В это время раздался свисток, «кукушка» тронулась, а опоздавшая торфяница истошно кричала, догоняя ее:

— Товарищи! Граждане! Бабу бьют! Нюрку Фокину убивают!

Несколько человек—мужчины и женщины—повыскакивали на ходу с «кукушки», бросились к баракам.

Но телега уже умчалась, подпрыгивая на кочках. Федор держал связанную Анюту, а Степан изо всех сил нахлестывал лошадь.

На центральном участке, возле конторы, выдавали всем рабочим продовольственные подарки из продуктов, привезенных Денисом. Бурлило веселье, как на Первомай. Пели песни, плясали, водили хороводы. Заливалась гармошка. Особо выдавали подарки ребятишкам, и их курьезная очередь колыхалась возле ларька.

В мужском бараке рабочие, обступив Дениса, одевали его.

Каждый наперебой предлагал ему свою гимнастерку, косоворотку или пиджак.

— Да что ты ему даешь! Не видишь—велико ему... Накось, мою примерь...

И Денис, стесняющийся и счастливый, примерял еще одну гимнастерку. Он был уже в брюках, но без сапог. А вокруг раздавались голоса:

— Вот это враз...

— А ну-тка, прикинь теперь это!

Вошел Василий с новыми сапогами.

— Попробуй-ка! Влезешь?

Денис, так и не подобрав гимнастерки, бросился примерять сапоги.

...Мимо хороводов, гармошек, ребятишек, мимо празднично одетых людей бежала Катя. Прибежала на склад.

— Губанов здесь?

— Нету... Он в третий барак побежал, с сапогами...

А в мужском бараке ребята по-прежнему стоят вокруг Дениса, который уже обмотал босые ноги портянками и сейчас натягивает сапоги. Смотрят с таким интересом, будто Денис фокусник, а дело происходит в театре. Денис натянул сапоги, прошелся, поправил голенища, опять прошелся. Сказал удовлетворенно:

— В аккурат! Только великоваты.

Вбежала Катя.

— Губанов тут?

— Тут,—откликнулся Василий.

Она сделала ему знак отойти в сторону и, едва переводя дух, зашептала:

— Слышь ты! Бабы с торфа приехали, говорят, муж Анютку избил. Гляди, до смерти доколотят, у нас так бывает...

— Как—избил?—Василий побледнел.—Где это?

— На болотах... Двое их было... Говорят, связали и на телеге увезли... Видать, домой, в деревню.

— Та-ак,—сказал Василий. И, постояв немного, быстро вышел из барака.

В избе Федора дым стоял коромыслом. Собралась лихая компания: были тут и Степан, и Расстрига, и некий Чернобородый, и еще несколько дезертиров из местных крестьян. Пили самогон, лопали сало, привезенное Федором. Сам Федор, навеселе, потный, вихрастый, рассказывал о своих похождениях.

— Да что ты мне говоришь?!—кричал он.—Я их сам видел. Вот как тебя. Тут они, а я тут...

— Да кто ж это были?—допытывался Расстрига.—Немцы? Наши? А может, французы?

— А пес их знает. Я оттеда убёг.

— И конница у них есть?.. И артиллерия?—сыпались вопросы.

— Если б не было, разве я бы побёг?.. Ой, братцы, братцы!.. Всё видел, везде сарпинку менял, думал, сгодится впрок. А теперь,—он безнадежно махнул рукой,—жизнь вперекос пошла, ничего мне не нужно. Ешьте! Жрите! Мне теперь все равно! А бабу свою я все одно убью.—Он хватил стакан самогона и вышел за полог.

Здесь на кровати, избитая, со связанными руками, лежала Анюта. Глаза ее были закрыты.

— Анюта, спишь?

Она медленно открыла глаза и снова закрыла их. Страшный синяк затенял один глаз.

Федор долго смотрел на нее. Потому вдруг как-то странно сморщился, всхлипнул и опустился на сундук.

— Что ж ты наделала?!—в смертельной тоске забормотал он.—Господи боже мой! Куды ж деваться теперь? Все прахом, вся жизнь!

Анюта не отвечала. Глаза ее были закрыты.

— А может, брешут люди?—в великой надежде и любви спросил Федор.—Знаешь, народ-то... Народ-то он, знаешь!.. Анюта? Дай-ка я тебя развяжу.

Он зубами распутал узлы, стягивавшие ей руки. Наклонился к ней, пытаясь заглянуть в глаза:

— Слышь меня? Может, и вправду брешут?.. Ну, может, и было что, да не любишь ты его вовсе...—совсем тихо забормотал он.—А? Анюта? Скажи, я прощу... Ведь не любишь?

Она медленно открыла глаза и долго смотрела на Федора, словно видела его впервые. Ни страха, ни смятения не было в этом взгляде.

— Люблю,—проговорила она.

Федор окаменел. Потом изо всех сил ударил ее по лицу. Помедлил, и еще раз ударил. Вышел.

В избе встретил его новый взрыв шума, говора.

Анюта полежала немного недвижно, потом приподнялась. С трудом—она была жестоко избита—раскрыла окно. Перегнулась через подоконник, свалилась вниз во двор. Поднялась. Побрела к калитке. Все это делалось медленно, с огромным напряжением сил; все время казалось, что вот-вот выдаст Анюту какой-нибудь случайный шорох,

вот-вот за полог войдет опять Федор или кто-нибудь из пирующих. Ночь была темная, шумели деревья. Недолгое время она шла по темной болотной тропе, потом рухнула навзничь.

Так, на тропе, и нашел ее Василий, бежавший во весь дух к Торбеевке. Бросился к ней, приподнял. Она открыла глаза, отшатнулась, дрожа, и вдруг, узнав, прижалась к нему всем своим избитым, исполосованным телом.

— Ты?.. Ты?..—в исступлении бормотала она.—Ты?.. Ты?.. Ты...

Он держал ее в объятиях, целовал ее волосы, ее изуродованное лицо, а она говорила, торопясь, задыхаясь, трепеща от нежности и любви:

— Куды ж ты скрылся?.. Что ж не искал меня? Что ж не кликнул? Аль разлюбил? Аль не любишь?

— Люблю,—говорил он и целовал ее с такой силой, что они затихали надолго.— Люблю!..

— Говори, говори!—жадно шептала она.—Говори!.. Да обойми меня! Слышишь, обойми!—повторяла она в нетерпении.

И снова, как тогда в церкви, увидели мы все неистовство страсти, бушевавшей в этой женщине, такой тихой и робкой на вид.

А он говорил:

— Люблю!.. Измаялся без тебя!.. Извелся!..

Вокруг была темная болотная ночь, накрапывал мелкий дождь, ударяя о ветви ели, которые укрывали их. Он обнимал ее все горячей, а она жалась к нему тесней и тесней.

— Желанный мой!.. Пусть бьют, пусть убьют! Кровинка моя!

ТАК В ЭТУ ТЕМНУЮ НОЧЬ РЕШИЛАСЬ СУДЬБА ИХ ЛЮБВИ,—говорит повествователь,—С ТЕХ ПОР ОНИ УЖЕ НЕ РАССТАВАЛИСЬ. ЭТО БЫЛИ МОЯ МАТЬ И МОЙ ОТЕЦ.

ПРОШЕЛ ГОД, ПОЖАЛУЙ, САМЫЙ ТЯЖЕЛЫЙ ГОД ДЛЯ РЕСПУБЛИКИ. БЕЛЫЕ ПРИБЛИЖАЛИСЬ К МОСКВЕ. НАШЕЙ АРМИИ НЕ ХВАТАЛО ВИНТОВОК, СНАРЯДОВ. У НАСЕЛЕНИЯ НЕ БЫЛО ОДЕЖДЫ И ДРОВ. НЕ СТАЛО И ХЛЕБА.

Мы видим пустые московские улицы, заколоченные витрины. Вот прогремел одинокий трамвайчик, увешанный людьми. Мигнул свет электричества в окнах домов, еще раз мигнул, пожелтел и погас. Тьма, безлюдье.

И молчаливая, длинная, бессонная очередь женщин и детей возле хлебного магазина.

...Такая же длинная очередь из женщин и детей, но это уже Шатура. Очередь видна из окна конторы, возле которого стоит Зимний. В конторе партийное собрание шатуровцев — человек двенадцать.

Зимний отвел глаза от окна, стукнул карандашом о стол и спросил:

— Ну так как, товарищи коммунисты, будем решать? Надо решать, товарищи.

И один из присутствующих сказал то, что, очевидно, говорилось на этом собрании много раз:

— Да какое же может быть тут другое решение?! Поезда встали. Связи с Москвой никакой. Хлеба нет, ничего нет. Какое еще решение?!

И Хромченко, бледный, осунувшийся, закричал:

— Нет! Не могу! Нельзя, товарищи. Нельзя так! Как же можно сейчас закрыть стройку? Ведь совсем немного осталось.



Другой из присутствующих, видимо фельдшер, потому что пальто было у него наброшено поверх белого халата, забормотал:

— Тиф, Андрей Иванович! Тиф... Народ валом мрет...

— Эка невидаль—тиф!—крикнул Хромченко и закашлялся.—Тиф, он теперь всюду. Вот с хлебом что делать?—продолжал он в отчаянии.—Хлеб где? Ну чего молчишь?—обратился он к одному из партийцев по фамилии Авдеев.

— Что ж еще говорить-то?—хрипло отвечал Авдеев.—Я уже объяснял: вышел к нам из Москвы эшелон с мукой... И нету его.

Раздался нетерпеливый голос:

— Где же он, черт тебя побери!

— Откуда я знаю,—Авдеев слабо развел руками,—застрял где-то... То ли мост взорван, то ли еще чего...

— Как так—не знаешь? Тебе поручено, а ты не знаешь?!—вспыхнул Василий.

Кто-то схватил Авдеева за ворот, подтолкнул его к окну, сунул носом в стекло:

— Гляди, что делается-то!!

За окном все в том же безмолвии стояла у хлебного магазина очередь, которая, казалось, стала еще длиннее.

— Видишь?—яростно спросил Авдеева тот, кто подтолкнул его к окну.

— Вижу,—тихо сказал Авдеев. Он оглядел всех горячечными глазами, помотал головой, отошел от окна, покачнулся, тяжело сел на стул и опустил голову на руки.

— Простите, товарищи, болен я,—прохрипел он.

Встал Василий:

— Ладно, я этот эшелон найду.

На него поглядели с недоумением.

— Где это ты будешь его искать?

— Нужно найти—значит, найду! И все тут. Точка!

— Поезда-то не ходят,—возразил кто-то.—Может, он, эшелон, за восемьдесят верст встал.

— Слушай, Губанов,—сухо сказал Хромченко,—я уже слыхал один раз от тебя это твое: «Точка!» Так помни—тут ведь не по бабьему делу. Тут дело такое: будет хлеб—будем строить. А нет—придется действительно стройку закрыть. Обманывать народ мы не станем. Ясно?

— Можно идти?—спросил Василий и вышел.

Первым делом он поспешил к себе домой.

Он жил в каморке при складе. Здесь стояла простая железная койка, покрытая шинелью. Неструганый ящик из-под товара заменял стол, не было ни вещей, ни мебели—голые стены. И все же в чем-то неуловимом, неясном чувствовалось присутствие женщины. Какая-то робкая, чисто женская попытка создать уют, обжитость, изгнать холод голых, неприветливых стен. Вот шарф, некогда подаренный Василием,—он наброшен на ящик, заменяющий стол. Вот букетик полевых цветов в жестяной банке. Синий женский передник на гвозде.

Василий торопливо подбросил щепок в печурку, разжег, поставил греться воду.

Внезапно в раскрытом оконце мелькнула чья-то тень. Василий, занятый своими мыслями, поднял глаза. В оконце стоял Федор, страшно похудевший, обросший. Василий даже не сразу узнал его. А узнав, чуть не лишился языка от неожиданности.

Они довольно долго оглядывали друг друга.

Наконец Федор сказал:

— Что? Не узнал? Год не видались.

— Да вроде как бы и год,—отозвался, стараясь скрыть смущение, Василий. Он взял с полки три картофелины и бросил их в воду.

Федор неторопливо оглядел голые стены каморки, ящик, покрытый шарфом, койку, покрытую шинелью.

— Значит, все строите?—язвительно спросил он, кивнув в сторону стройки.

— Строим.

— В тифу-то? В голоде?.. И до каких пор?

— Пока не выстроим.

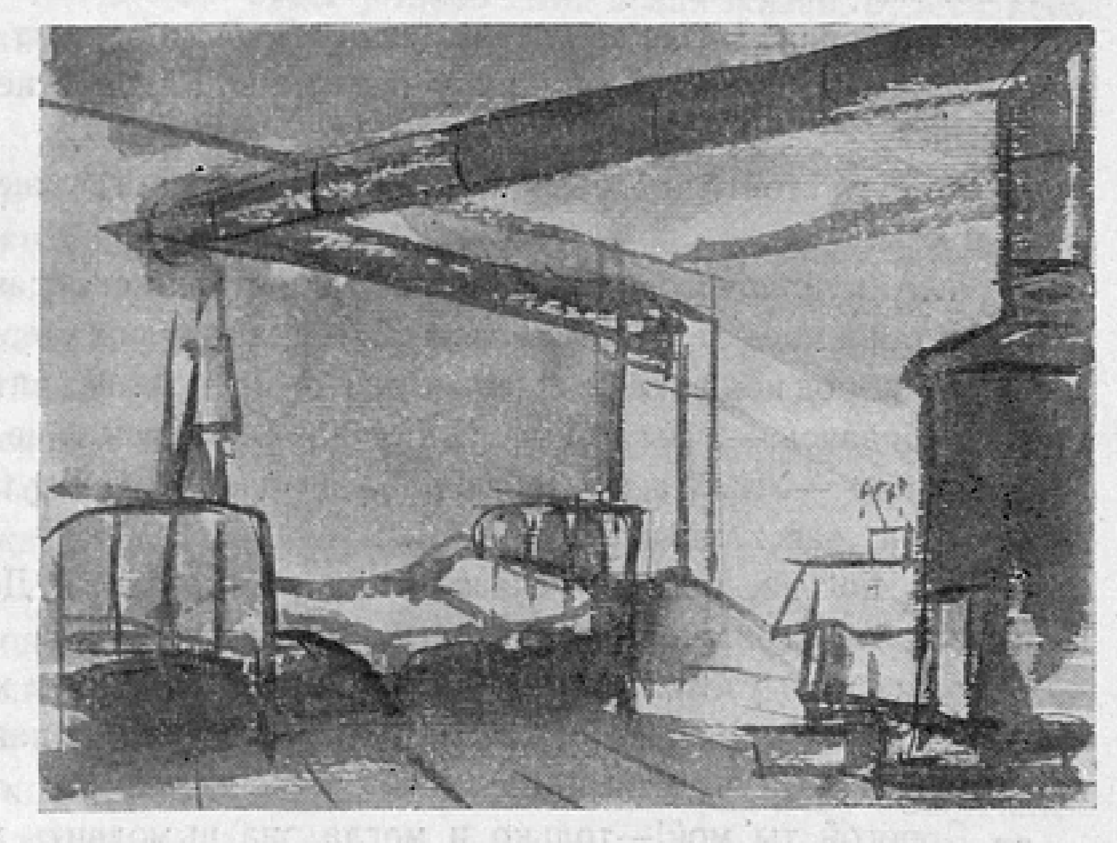
— Чудно́.—Федор развернул узелок. Там были большая краюха хлеба и два огурца.—На́ вот, возьми, — сказал он.

Василий взглянул на краюху.

—Не надо,—ответил он.

—Не об тебе речь,—сердито сказал Федор и поглядел на женский передник.—Может, кому и сгодится.

— Не надо.



— Ну, не надо—нам больше останется,—ответил Федор и опять завернул в тряпочку краюху и огурцы. Он отошел от оконца, словно вовсе решил уйти. Потом вдруг вернулся и поманил Василия пальцем.

Василий удивился, но подошел. Федор осторожно огляделся по сторонам.

— Ты вот что... Скажи начальству свому... Чтоб это... Чтоб, значит, поберeглось... Неровен час—подпалят...

— Что подпалят?—насторожился Василий.

— А вот это... чего настроили.

— Кто подпалит?

— Мало ли кто: разный народ. Сам слышал. И люди слыхали.

Василий насторожился, оглядел Федора, а потом сердито сказал:

— Брешешь ты все! Ступай отсюда!

— Ну гляди, дело ваше.

Василий резко повернулся спиной к окошку, давая понять, что разговор окончен. Подошел к печурке, где в кипящей воде варились три картофелины. Но Федор не уходил. Он молчал.

Молчал и Василий...

— Говорят, родила?—проговорил, наконец, Федор и кивнул на передник.

— Да... Позавчера родила. Сын у нас.

Федор наклонил голову. Долго стоял так. А потом крякнул, взял свой узелок и молча пошел прочь.

...Тогда Василий позвал через дверь паренька, игравшего во дворе:

— Митька! Кликни-ка мне дядю Дениса.

Вынул огрызок карандаша, помусолил, подумал, еще раз помусолил и стал писать, с трудом выводя неровные, разбегающиеся строки:

«Аннушка, пишет тебе твой Василий. Аннушка, нет мне ни сна, ни покоя, изболелась душа, думавши о тебе...»

И вот мы уже слышим голос Анюты, продолжающей читать по складам это письмо. Родильный барак. Возле ее кровати сидит Денис и держит в руках узелок. Анюта читает письмо Василия, на глазах у нее слезы. Рядом с ней на подушке спит новорожденный.

А вокруг стоят, подперев пальцами щеку, другие женщины, и на глазах у них тоже слезы.

— «...Аннушка, ягодка моя,—читает Анюта по складам.—Береги себя. Знай, что если что, так и мне без тебя не жить.—Она всхлипнула и утерла слезу рукавом рубахи.—На-род... на-род новую се-бе жизнь строит,—продолжает читать по складам Анюта, волнуясь и сбиваясь,—и мы с ними. И ни об чем... об чем... не жалей... А за сына еще раз тебе спасибо».—Улыбка так и засияла у нее на устах, и тут же она опять всхлипнула. Завздыхали, завсхлипывали и бабы.

— Ну, погоди, погоди,—сказал тоже растроганный Денис.—Погоди, не плачь!.. Не плачь, тебе говорят!.. Вот—гостинец тебе от него.

Он развернул узелок. Там лежали три картофелины и кусок хлеба из лебеды. Она взяла эти картофелины и этот хлеб и глядела на них так, как глядят женщины на самый желанный, самый чудесный подарок.

— Дорогой ты мой!—только и могла она вымолвить и зарыдала.

...А Василий тем временем шел по шпалам в поисках застрявшего эшелона. Стояла поздняя осень, трава была рыжая, мертвая, мокрая, а там, где не было травы, чернела глубокая вязкая слякоть. Моросил дождь, рывком ударял ветер.

Вокруг были болота, среди них тонкая бровка насыпи, и по насыпи, со шпалы на шпалу, шагал человек в старой шинели и в картузе.

В больнице возле кровати Анюты сидел теперь один Денис.

— Боюсь я, Денис Иваныч,—в тревоге говорила она.—Как мне с сыном-то быть. Ведь незаконный он? А? И крестить Вася не даст. Денис Иваныч? Некрещеный!.. А?

— Э, милая,—покачал головой Денис,—люди вон наново сотворенье мира затеяли, а ты все об своем об старом...

— Вот и Вася так говорит,—с сомнением сказала Анюта.—А я не знаю... Скажи мне, Денис Иваныч,—со страстной надеждой продолжала она.—Я тебе верю. Скажи, вправду будет новая жизнь? А?.. Вправду ему,—она изо всех сил прижала к себе младенца,—будет лучше, чем нам?

Денис сидел молча, словно советовался с совестью своей, прежде чем дать ответ.

— Полагать надо—вправду,—ответил он.

— Вот и верю, а как же поверить!—в смятении продолжала Анюта. — Ведь гляди, что вокруг-то: голод, смерть, вши.

И опять некоторое время Денис сидел молча в глубоком раздумье.

— Это что!—молвил он наконец.—Голод уймем, вошь подохнет... Совсем другой оборот жизни пойдет...

— Пойдет?—Анюта жадно ловила каждое его слово.

— Вон станцию выстроим. Завод, фабрики... Тогда хоть год скачи, а вшу не найдешь... А только я тебе, милая, так скажу: не та вошь страшна, что за пазухой, а та, что в душе живет. Ведь оно как у людей? «Лишь бы я!.. Все бы мне!..» А нет у него, подлеца, свово интереса, так он, прости господи, всему свету вон какой резон кажет.—Денис, иллюстрируя свою мысль, изо всех сил хлопнул себя по ягодицам.—Вот ведь как! Вот она, вошь-то где!.. Изведем ее—будет у твово сына новая жизнь, будет с него людям прок. А нет,—он махнул рукой,—вошь она и есть вошь—крести ее или не крести!.. Так-то, голубка!..

Между тем Василий по-прежнему шел вдоль железной дороги. Догорел короткий осенний день, настали сумерки, занепогодила ночь, а он все шел и шел. Грязь ночью стала твердой, промерзла, мерно похрустывал под ногой ледок. Ветер гнал вкривь и вкось дождевые капли. Мелькнул огонек, заслоняемый качающимися соснами,—станция. Но эшелона тут не было, и Василий прошел дальше.

На рассвете—мутном, ненастном—он добрел наконец до полустанка, где стоял затерявшийся эшелон. Паровоз заглох, вокруг не было ни души.

Тщетно под ветром и дождем бегал Василий вокруг эшелона, оглядывал вагонные площадки и окликал:

— Эй, есть тут жив-человек?

Площадки пусты—одна лишь связка кондукторских фонарей.

В окне полустанка светил тусклый огонек. Василий поспешил туда. В крохотной, сильно обкуренной, грязной комнате начальника полустанка спали на полу машинист, его помощник, кочегар, кондукторы.

— Куда эшелон? На Шатуру?

Поднялся один из спавших, видимо машинист, и долго кашлял и харкал спросонья, пока ответил:

— Ну, на Шатуру.

— Это вы что ж?!—яростно заговорил Василий.—Саботаж разводите! Так, что ли, понимать? Почему эшелон стоит?

Все проснулись, но ответил опять машинист и опять после долгого утреннего отхаркивания курящего человека:

— Дров нет... Кто-то мост подрубил в Опалихе... Мы там трое суток под парами стояли... Вот и вышли дрова.

— Как нет дрог—кругом лес?!

— А нам не лес—нам дрова нужны,—возразил саркастически машинист и запалил цигарку.—Обещались подать. Подадут—поедем.

— А вы что—баре тут?—стараясь сдержаться, сказал Василий.—Сами нарубить не можете? На Шатуре народ помирает без хлеба, а они тут дрыхнут!!

— Полегше!—сердито откликнулся кто-то.—Откуда взялся?

— А ну, вставай мигом!—рявкнул Василий.

Никто не встал. Засмеялись.

— Шлепнуть бы вас!—в бешенстве проворчал Василий.

Он подошел к начальнику полустанка, который лежал на единственной койке в форменном пальто и в форменной красной фуражке.

— Здешний? Чтоб через пять минут были тут топоры! Понял?!

— Да где я тебе их возьму?—развел руками начальник, не поднимаясь с койки.—Вон топор,—указал он в угол за дверью,—бери, если приспичило. Вон и пила.

Василий взял топор и пилу и вышел, изо всех сил хлопнув дверью.

— От, контуженный!—крикнул ему вслед кто-то из кондукторов и повернулся на другой бок.

Утихли, задремывая, и остальные. Закашлял машинист, гася цигарку и щурясь от дыма. А когд кашель стих, стали явственно различимы мерные и сильные удары топора, доносившиеся снаружи. Все заворочались, некоторые накрылись с головой шинелями.

Но стук топора продолжался—сильный, отчетливый, проникавший сквозь стены и сквозь шинели.

Машинист крякнул и стал натягивать сапоги. Вышел. Остановился возле двери крылечка по своей нужде.

В серой пелене болотного дождя Василий, сильно взмахивая топором, рубил дерево. Вот оно грохнуло оземь. Василий поплевал на руки и принялся за другое.

— Эй ты, мил человек—сказал машинист, застегивая ширинку.—Знаешь, сколько дров надо, чтобы до Шатуры доехать? Тут пять дён рубить надо.

— Пять надо—пять рубить буду,—ответил Василий.—Не твоя печаль. Ты иди досыпай свое, дармоед...

— Ну, руби, руби...

И машинист ушел обратно в комнату начальника полустанка.

Кто-то спросил его там:

— Неужто ж правда, один рубит?

— Рубит.

Машинист сел на скамейку, свернул цигарку. Теперь никто уже не спал, все слушали доносившиеся снаружи удары топора. Вот упало дерево и резко хлестнуло по крыше, словно ударил огромный жгут. И опять удар топора, снова удар.

Василий рубил. Он скинул шинельку, спина была мокрая, пар валил от рубахи. Рубил он неумело, видно, дело это было для него непривычное. Но цель, во имя которой он один на один валил деревья, придавала ему силу, и велика была эта сила, хоть и не спал он всю ночь.

... И вот уже срублено несколько деревьев, обрублены у них ветки, солнце стоит высоко. На крыльцо полустанка опять вышел машинист, с ним еще несколько человек. Они стояли и смотрели, как Василий работает. Он рубил все еще сильно, но уже чувствовалась усталость. Иногда топор соскальзывал: все чаще и чаще останавливался Василий, чтобы утереть пот.

Начальник полустанка сказал:

— Ладно дурить! Куда тебе одному, разве можно? Зайди отдохни, поешь.

Василий даже не обернулся в их сторону.

Те опять ушли в дежурку. Расселись по скамьям. И опять донесся до них стук топора, но уже неровный, какой-то судорожный, неритмичный, словно дыхание человека, которого держат за горло.

— Слушай,—сердито сказал машинист начальнику полустанка,—а где в самом деле топоры-то достать? А?

— Да бес их знает... Разве, может, на хуторах...

— Петька, сгоняй до хуторов,—приказал машинист.

Петька и еще один паренек из паровозной бригады вышли.

— И пилы! Пилы!—закричали им вслед.

Парни выбежали из дежурки и пробежали мимо Василия. Он в это время приспосабливал одно из деревьев к распилке.

Подтащил его к другому дереву и теперь старался навалить один ствол на другой, чтобы было сподручней пилить. Работал он из последних сил. Споткнулся, поднимая колом дерево, упал, встал весь в грязи, опять поддел колом ствол и, шатаясь, навалил его на другой ствол. Взял пилу.

Это была пила, приспособленная для работы двух человек.

Пилить было неловко, пила сгибалась, соскакивала с надреза. Но Василий опять вставлял ее в надрез и снова упрямо пилил. Пот лил с него градом. Видно было, что работает он уже в полном изнеможении. Его пошатывало.

Опять появились на крыльце машинист и другие.

— Дай-кось, чудак,—сказал машинист и взялся за противоположную ручку пилы.

Теперь работать стало куда ловчее. Отпилили кругляк, принялись пилить другой. Один из кондукторов взял топор и, надсадно крякнув, стал рубить дерево.

...А к ночи, в сумерках, уже и машинист, и кондуктора, и Василий, да и сам начальник полустанка, всем миром, валили и пилили деревья. Дождь сыпал и сыпал. Совсем стемнело.

— Шабаш!—сказал машинист.

Все побросали топоры и пилы. Все, кроме Василия, продолжавшего пилить.

— Идем, брат, шабаш!—сказал Василию машинист.—Сам видишь—темень. Утром докончим.

Василий отрицательно покачал головой.

— Никуда не пойду.

— Что ж ты, всю ночь пилить будешь?

— Ну и буду.

— Сдохнешь ведь,—сказал кто-то.

— Людям хлеб нужен, понятно тебе?—прохрипел Василий. Он был страшен. Глаза ввалились от усталости, он едва стоял на ногах.—Хлеб! Или не будет Шатуры. Понятно тебе?

Больше он не мог проговорить ни слова и только махнул рукой.

— Вот черт упрямый,—в совершенном изумлении молвил машинист. Он отбросил цигарку, сплюнул и снова взялся за пилу. И другие, подумав, мало-помалу опять принялись за работу.

Шел дождь, шумел в соснах ветер. Шумел он и тогда, когда начало рассветать.

Ранним утром Анюта с ребенком стояла у окошка больницы. Денек, как всегда в этих местах, был хмурый, но целый мир—пусть хмурый—расстилался за окном. Сын Анюты в первый раз в жизни глядел на него, и она знакомила сына с этим огромным миром, как знакомят вновь пришедшего гостя с давно известными местами.

— Вон это лес,—говорила она.—А вон там облачко... А это станция, там мамка твоя работает, и папка тоже... Вишь, какая большая станция выросла. Вот и ты у нас такой вырастешь... Будешь в каменном доме жить. И никто тебя не обидит... Не прибьет, как твою мамку били.

Сын вдруг заплакал, сердито, без слез, как плачут совсем крохотные дети.

— Ну-ну-ну,—заговорила, улыбаясь, Анюта: ей был радостен голос сына даже в плаче,—ну, умненький, ну, послушненький... Вон, гляди, собачка... Пойди к нам, собачка!.. А это народ идет... Видишь?

Действительно, из окна было видно, что по дороге, от стройки, идет народ. По мере того как толпа приближалась, становилось ясно, что это какая-то странная, необычная толпа.

Люди шли, нагруженные мешками, котомками, узлами, с кричащими детьми на руках. Некоторые несли пилы, завернутые в рогожу, топоры, сундучки с инструментом.

Народ шел молча, сосредоточенно—слышен был лишь нескладный топот.

— Что это?—в тревоге спросила Анюта у женщин в палате.—Смотрите, народ какой-то идет...

Женщины мигом прильнули к окну.

Анюта растворила раму.

— Куда? Люди!

Никто не ответил ей. По-прежнему шли молча, понурившись, только ребятишки плакали, да брехали собаки.

В палату вбежала женщина.

— Бабы, народ уходит!—затараторила она.—Побросали работу... Человек двести, а может, поболе.

— Как—уходят? Куда?

— А кто его знает... Совсем уходят!

— Как же быть, бабы?—проговорила в испуге Анюта.—Надо бы побежать, сказать... Эх, Васи моего нет!—горестно добавила она.

...А народ уже вышел из поселка на дорогу. Утро было теперь прозрачное, холодное, золотое. Шумели в воздухе галки, напуганные необычным движением. Вдруг передние ряды встали. Задние напирали, но впереди не двигались. Причина была в том, что перед толпой стоял Хромченко—маленький, в пенсне со шнурком, в шляпе, с хилой бородкой.

Сзади в толпе кричали:

— Чего встали? Чего там?

Хромченко крикнул так, что толпа сразу смолкла.

— Стойте, товарищи! Погодите! Это вы куда?

Толпа стояла молча. Кто-то откликнулся:

— Уходим мы—вот куда!

— То есть как—уходите? Это как понимать? Это что ж—дезертирство? Ну, уйдете, а подумали вы о том, что будет? Что остановится стройка, встанет Шатура. Подумали вы об этом? О революции вы подумали?

— Э, милай!—зазвучал женский голос.—Как же ее делать-то, революцию, на осьмушку-то хлеба?!

— Работали сколько могли. Пока силы были.

— А на фронтах?!—закричал Хромченко.—Там ведь тоже голод. Но там еще и кровь, товарищи... По всей стране кровь, разруха. И только в одном месте строим—здесь!.. Один огонек в темноте. Неужто задуем его? Неужели погасим? Это же подлость, товарищи!

— Ты вот что, Иван Андреич,—строго сказал Семен.—Ты народ не кори. Народ тут ночей не спал, детей хоронил, а работал... А теперь нету сил. Не ушли бы—сил нету! Понятно?

— Да погоди ты!—отчаянно воззвал Хромченко.—Ведь эшелон с хлебом идет, товарищи!

Но настроение толпы уже стало резким, недружелюбным.

— Покуда твой эшелон дойдет—ноги протянем!

— Давай, народ, двигай!

Задние ряды поднаперли, подтолкнули передних, и толпа тронулась, обтекая Хромченко, который стоял, словно островок, среди этого потока шапок, котомок, мешков.

...Шумит-бежит паровоз среди болот: идет на Шатуру тот самый эшелон с мукой, который стоял без дров на полустанке. На тендере, полном дров, спит непробудным сном Василий.

Сидит у окошка паровоза знакомый нам машинист с неизменной цигаркой. Скользит хмурый осенний мелкий лес, перелески, осока.

Тонкий столб дыма повис над лесом. Машинист окликнул помощника:

— Гляди, что это?

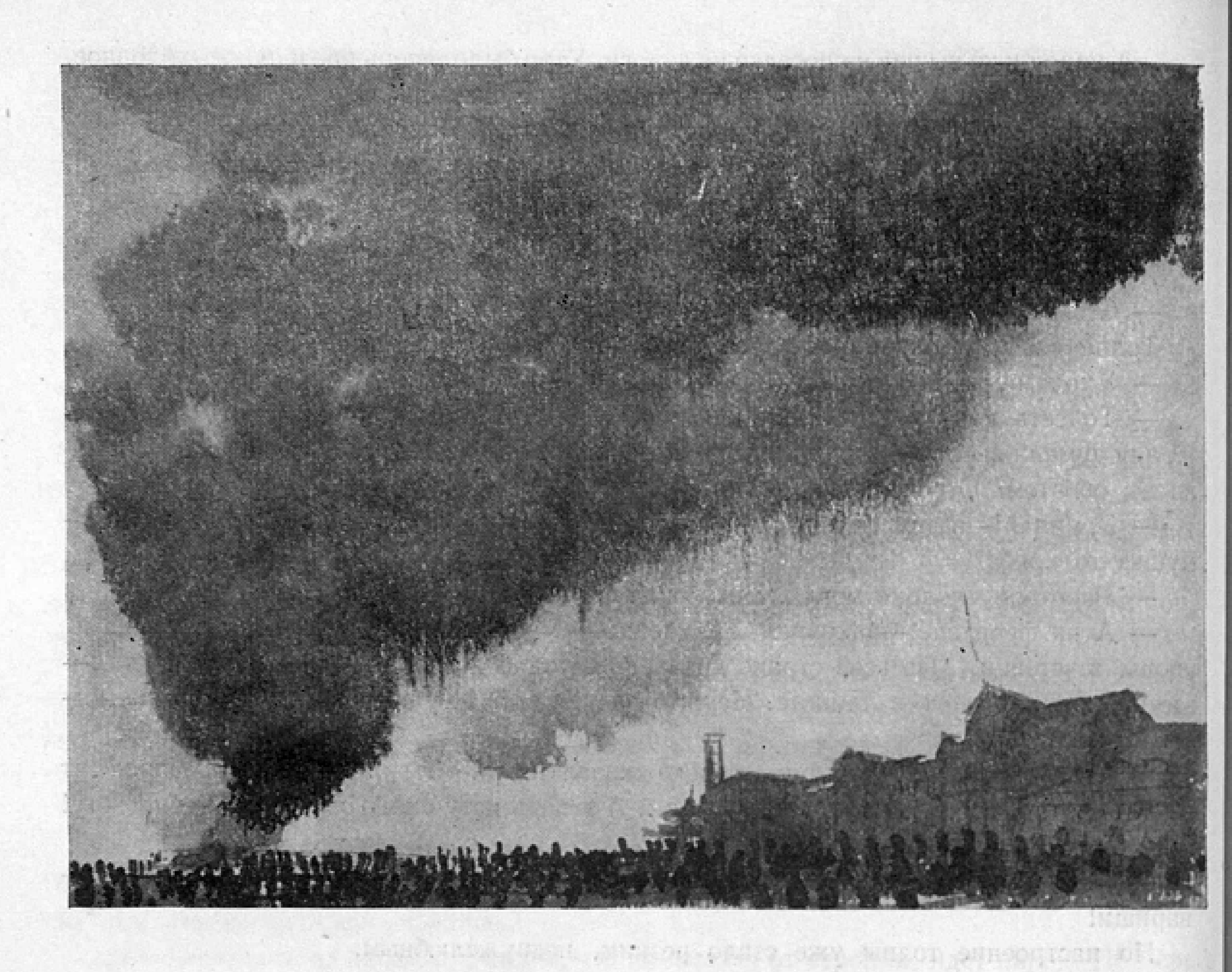
— Для костра велик,—определил помощник, вглядевшись.—Не пожар ли?

— Кажись, на Шатуре. А ну, разбуди молодца.

Кочегар влез на тендер и принялся расталкивать Василия. Но тот спал мертвым сном.

— Спит, не добудишься,—кочегар махнул рукой и слез с тендера.

...Толпа, уходившая со стройки,—та самая, которую уговаривал Хромченко,—вышла из леса и растянулась длинной усталой цепочкой, когда раздался чей-то голос:



— Гляди, ребята! Что это?

Остановились, обернулись. В небе висел уже довольно густой дымный хвост. Несколько человек взбежали на пригорок.

— Никак, Торбеевка,—крикнул кто-то.

— Не электростанция ли?

— Точно! На Черном озере!

— Ой, матерь божья, святые угодники,—забормотали бабы, и быстро замелькали их руки, очерчивая кресты.—Ой, господи, спаси и помилуй!..

...Рельсы плавно скользили среди сплошной стены леса, а когда паровоз выбежал на простор, сразу стала видна огромная шапка черного дыма, разметавшегося по небу.

— Кажись, правда, Шатура,—сказал в тревоге машинист.—Давай буди!—нетерпеливо обратился он к кочегару. Тот опять влез на тендер и растолкал, наконец, Василия.

Василий замычал, открыл глаза, приподнялся и снова лег.

— Глянь-ка, брат, не у вас ли горит?

Василий сразу вскочил на ноги. Встал во весь рост на тендере.

— Где горит?

Теперь уже видны были грозные тучи дыма. Даже за много верст от пожара ощущалась его страшная, гибельная мощь.

— Шатура горит!—не своим голосом крикнул Василий, спрыгнул вниз к машинисту.—У нас это... Шатура горит...

И он схватился за голову, вспомнив предупреждение Федора.

— Поджог это... Подожгли, сволочи!—бормотал он.—Чего тянешь, давай гони!—крикнул он машинисту.

— Подкинь дров,—приказал машинист кочегару.

И кочегар вместе с Василием начали бросать дрова в топку.

К небу взвился новый, пронизанный огнем султан дыма—так бывает на пожаре, когда рухнет крыша или займется новое здание, где обильна пища огню.

...Тот же султан дыма увидела и толпа. Она продолжала стоять на пригорке, следя за пожаром.

И словно это был сигнал к действию, потому что кто-то сказал:

— Как же, братцы-то, быть? Ведь сгорит.

— Ну-тка, бабы, постереги вещички,—обернулся Семен.

Несколько баб сразу заговорили:

—Давай сюда, давай, милок... Разве ж можно...

Большая группа мужчин во главе с Семеном быстро направилась в сторону пожара. Затем, через некоторое время, отделилась другая группа мужчин и тоже двинулась к Черному озеру. И вскоре вся толпа, которая недавно кричала Хромченко, что сил нет и что на осьмушку не проживешь, спешила обратно в Шатуру, где пожар, несмотря на всю свою силу, казалось, еще только разгорался.

Возле вещей остались несколько крестившихся баб, дети и старики. Одна старуха, стоя на коленях на земле, клала поклоны прямо в грязь и крестилась дрожащими старческими руками.

Машинист включил тормоза, подходя к сто первой версте, вагоны лязгнули буферами, эшелон замедлил свой бег.

Василий еще на ходу соскочил со ступенек паровоза и кинулся было к месту пожара.

Вдруг кто-то налетел на него, его окружили. Василий даже сразу не понял, в чем дело. Его схватили, скрутили руки назад.

— Куда, голубок?—спросил его человек, в котором можно было узнать Расстригу. Василий ошалело оглянулся и увидел, что на паровозе уже орудуют какие-то люди под командой Степана и что машинист и кочегар, сброшенные с паровоза, тяжело плюхнулись в грязь.

А тем временем другие люди во главе с Чернобородым уже сбивали с вагонов пломбы и ловили убегавших кондукторов.

Широко раздвинулись вагонные двери, и один мешок за другим полетели на насыпь. Из лесу вымахнули телеги, которые бандиты прятали там. Шайка стала набрасывать в телеги мешки с мукой.

Не в силах вытерпеть этого зрелища, Василий рванулся. Но его крепко держали.

— Эй, не бáлуй!!—грозно прикрикнул Расстрига.

Он схватил Василия за плечи и развернул его лицом к бушевавшему пожару:

— Ты лучше сюда гляди!.. Обещал тебе встретиться, вот и встретились. Или не по душе?

— Эх, лопухи же мы, лопухи!—со страшной злобой процедил Василий.—Ведь чуял я... Душа чуяла... Давно бы к стенке вас всех!..

— Цыц, нехристь!—отозвался Расстрига и толкнул Василия кулаком в затылок.—Гляди, тебе говорят.

И только один человек, не принадлежавший к шайке, видел эту сцену: помощник машиниста, которому удалось соскочить с другой стороны паровозной площадки и спрятаться в осоке. Теперь, не замеченный бандитами, он скользнул на животе по кочкам и пополз изо всех сил по направлению к горевшей Шатуре.

...Горела Шатура. Горели бараки, Народный дом, склад, где работал и жил Василий, столовая, подстанция, лавки, конный двор. Люди вытаскивали свои пожитки из тех немногих бараков, до которых еще не добралось пламя. Другие, стоя на крышах, поливали их водой из ведер.

До электростанции огонь еще не дополз. Ее лихорадочно окапывали шатурцы, в том числе Зимний и Хромченко. Был тут и Денис.

Вот Зимний вытер черный пот, оглядев раскинувшееся перед ним безбрежное море огня, и сказал дрогнувшим голосом Денису:

— На нашей территории, брат, дают нам бой!.. А?

Денис разогнулся, обтер руки о новые обгоревшие штаны, поглядел на пожар и сказал:

— Ну что это за бой!.. Вот если бы оттеда еще стреляли!

И побежал вдоль открытой траншеи, крича:

— Давай-давай!.. Не дрейфь, братцы!..

Перед ним, беспощадно приближаясь к зданию электростанции, гудела стена огня.

Помощник машиниста, которому удалось спрыгнуть с паровоза, бежал вдоль этой стены огня: мимо пожитков, вытащенных на траву, мимо кричавших детей, мимо черных, измазанных в саже людей, тушивших пожар.

И всех он спрашивал:

— Где тут начальство? Кому тут сказать?

Но никто в пылу работ, в том числе и Семен, который выводил из конюшни дико ржавших лошадей, не обращал на него внимания.

Помощник машиниста подбежал к группе женщин, выволакивавших матрацы и койки из бревенчатого дома, не тронутого огнем. Это был родильный барак, а среди женщин была Анюта. Новорожденные, в том числе и сын Анюты, лежали тут же на траве. Анюта только что вынесла на носилках стонавшую роженицу, когда появился помощник машиниста.

— Кому тут сказать? Где начальство найти, мать честная?

— А что такое?—спросила Анюта.

— Поезд грабят. Людей убивают. Кому сказать?

— Какой поезд?

Помощник машиниста не ответил и только безнадежно махнул рукой.

— Начальство на электростанции ищи,—показала рукой одна из женщин,—беги туда.

Помощник машиниста исчез в дыму. Анюта снова взялась было за носилки с роженицей, но вдруг замерла.

— Эй, человек! Какой поезд?

Но человека уже и видно-то не было...

Анюта, помертвев от испуга, кинулась к бабам.

— Какой поезд-то?! Ведь поезда-то не ходят... Не с хлебом ли еще он? Бабы!!. Не Вася ли мой?

...Теперь уже мешки с мукой летели на насыпь из всех вагонов. Нагруженные телеги одна за другой отъезжали в лес. Но множество мешков падали под откос, разбивались, мука рассыпалась по траве, по лужам.

Командовали операцией Степан и Расстрига.

И Василий, которого по-прежнему держали за скрученные на спине руки, вынужден был бессильно глядеть на этот грабеж. Дрожь злобы и ненависти била его. Но вот, изловчившись и улучив момент, он снова рванулся. Парни, которые не ждали такого рывка, выпустили его. Он бросился к ближней телеге, вскочил на нее, с ходу сбил мужика, стоявшего на телеге:

— Не дам! Не пущу!

Кто-то попытался вспрыгнуть за ним на телегу, но Василий страшным ударом ноги отбросил его. За ним другого, третьего. Кому-то удалось все же схватить его и опрокинуть. Стащили на землю, навалились. Он дрался руками, ногами, зубами. Вот подвернулся Расстрига, Василий ударил его головой в зубы, тот рухнул. Подбежал Степан и выхватил знакомый нам наган.

Однако дерущиеся слились в клубок, в котором нельзя было разобрать—где враг, а где свои. И Степан метался вокруг этого клубка, тряся наганом, взывая:

— А ну, дай место, дай место... Поверни его... Отступись!.. Дайте-ка мне с ним, с заразой, поговорить!..

И, уловив момент, когда Василий был открыт, Степан в упор выстрелил в него. Василия точно хлестнуло горячим ударом бича. Он метнулся в сторону, закружил, рванулся к Степану. Но тот отскочил и резнул из револьвера еще раз. Василий упал и забился в грязи и в мучной пыли. Однако сила жизни была в нем так велика, что через секунду он все же стал медленно подниматься.

— Держи его!—в ужасе завопил Степан.

На Василия накинулись, свалили навзничь в лужу, стали избивать чем попало, чудовищным смертным боем. А Степан прыгал вокруг и палил непонятно куда из своего нагана.

Казалось, все было кончено. Но последним судорожным усилием Василий вдруг сбросил с себя тела и головы, налипшие на него, и протянул вперед руки, как бы взывая о чем-то или желая что-то спросить. И тут же Степан всадил ему прямо в лицо последнюю пулю. Василий скользнул как-то боком и стих. Он был мертв.

А из лесу, наперерез бандитам, бежал уже из горящей Шатуры народ с дрекольем и топорами.

Бандиты, грабившие задние вагоны, первыми пустились наутек на телегах, прямо по кочкам. Подпрыгивали телеги, падали в болото мешки.

Вот шатурцы перехватили одну телегу, застрявшую в болоте, потом другую.

На третьей Семен поймал Чернобородого и изо всех сил ударил его колом. Чернобородого, словно пушинку, смахнуло в болото. Семен еще раз сработал своим колом. А народ кричал:

— Так их, злодеев!.. Тащи их в полымя!.. Чтобы помнили, контры, как поджигать!!

Расстрига, визжа, бежал на четвереньках среди кустов быстро, как заяц, его долго не могли схватить. Но вот попался и он. Его подняли за руки и ноги, взмахнули им раз-другой и ударили головой о сосну.

Перехватили и Степана, удиравшего на телеге, нагруженной мешками. Попытались снять его с телеги. Но он все выше, все круче взбирался на мешки, вопя:

— Это не я, братцы!.. Вот крест святой—не я... Это они подожгли!.. Не виновен я! Это они, гады, подговорили, подбили меня... Да нешто я против? У меня папанька рабочий. Не надо меня убивать!.. Я в сиротском доме рос... Братцы-товарищи!.. Православные христиане!..

Его поймали за ворот, стащили с мешков. Его фигура медленно поползла по мешкам вниз головой—сперва проползла фуражка, за ней гимнастерка, затем галифе... И как только полностью вырисовались во всем блеске эти знаменитые галифе, движение сразу остановилось. Да, так и застыли огромные Степкины галифе на фоне осеннего свежего неба.

Потушен пожар, сгорел почти весь поселок на Черном озере. Как всегда после пожара, копошились на еще дымившихся пепелищах люди, вытаскивая из-под пепла обгоревшие вещи, согнутые пламенем койки, обломки и обрывки чего-то, а чего—невозможно было понять.

От многих зданий остались только черные печные трубы—странные и неестественно длинные среди пустой, тоже черной, еще горячей земли.

И у Зимнего с Хромченко, проходивших среди развалин, было то чувство, которое ощущаешь, когда, закончив тяжелый и долгий труд, вдруг видишь, что все надо начинать сначала.

— А уцелело сколько?—спрашивал Хромченко.

— Девять домов,—ответил отрывисто Зимний,—да и те...—он махнул рукой.

— Придется землянки рыть?

— Видимо, да.

Они проходили мимо обгоревшего продовольственного склада. Сюда свозили отбитую у бандитов муку—мешки в беспорядке были навалены у входа. Артель Семена спешно заделывала рухнувшую стену склада.

— А, Семен!—окликнул Хромченко, стараясь придать своему голосу бодрый тон.— Ты, значит, тут?

— Значит, тут,—хмуро ответил Семен.

— Выходит, остался?

Семен ничего не ответил. Он продолжал работать.

— А остальные как?

— Все тут...

— Ну, и как дальше думаете?

— Думаем так, что наперед надо поменьше ушами хлопать,—сердито отчеканил Семен.— Особливо начальству.

Хромченко смущенно хмыкнул, снял пенсне и стал протирать его платком.

К Зимнему, который во время разговора Хромченко и Семена ушел вперед, подбежал человек.

— Александр Васильевич, Москва к телефону.

— Да ну?— радостно отозвался Зимний и быстро пошел к полусгоревшему зданию конторы.

В конторе все было свалено, разбито, разбросано, как всегда после пожара. Одна из стен обвалилась и была прикрыта брезентом, трепыхавшимся на ветру. Столы были сдвинуты, папки лежали на полу.

Зимний нетерпеливо схватил телефонную трубку.

...Знакомая нам приемная Совнаркома в Кремле. Дежурный сказал в телефон:

— Товарищ Зимний? Сейчас с вами будет говорить Владимир Ильич.

...В конторе строительства Зимний взволнованно и нетерпеливо прикрикнул:

— Тише, товарищи!.. Прекратите стук!..

Все умолкли, а Зимний заговорил в трубку:

— Владимир Ильич? Здравствуйте... Да, Владимир Ильич, был пожар... Видимо, поджог... —Он мялся, не зная, говорить ли Ленину всю правду. —Да, кое-что сгорело... Несколько бараков... Часть заготовленного торфа... Но, в общем, ничего страшного.

Кабинет Ленина в Кремле. Вид у Ленина крайне утомленный. Он сильно изменился с тех пор, как мы видели его в том же кабинете. Осунулся, ему нездоровится. Нахохлившись, сидит он у телефона, иногда закрывая глаза, как бы отдыхая от света лампы.

После слов Зимнего о том, что, в общем, ничего страшного не произошло, Ленин коротко и недовольно кашлянул.

— Вы вот что, товарищ Зимний,—сказал он круто.—Насколько я понимаю, вы собираетесь нас успокаивать? Так вы нас не успокаивайте. Говорите правду—то, что есть. Перечислите, что сгорело.

И, слушая Зимнего, который, очевидно, начал рассказывать подлинные подробности пожара, Ленин отрывисто говорил:

— Так, так... так... так...

Когда Зимний кончил, Ленин поправил на столе бумаги рукой, которая после ранения действовала у него не очень ладно, и спросил:

— Ну, а народ как? Не уходит от вас народ?

— Кое-кто уходил, Владимир Ильич... А в пожар все вернулись.

И вдруг осунувшееся, усталое лицо Ленина стало мягче, заиграла улыбка:

— Да? Ну, вот это хорошо. Это, пожалуй, самое важное.

Некоторое время в его глазах еще светился отблеск улыбки. Затем погас, черты лица стали резче.

— Человеческие жертвы есть?

— Особых жертв нет. Есть ожоги, ранения... Только один погиб. Губанов такой, коммунист. Может, помните?

Ленин нахмурил лоб, припоминая.

— Губанов?.. Не знаю.—Чувствовалось, что он очень хочет вспомнить, но вспомнить трудно: слишком много проходит каждый день людей, судеб, событий.

— Вы ему еще гвозди помогали достать,—непривычно быстро и горячо заговорил Зимний.—Молодой такой... Помните?

Ленин провел здоровой рукой по щеке. Качнул головой.

— Нет, не помню,—печально, с укором себе, сказал он.—Столько людей прошло.. Обязательно позаботьтесь о его семье, Александр Васильевич.

— Семьи нет, Владимир Ильич.

— Дорогие мои товарищи! Когда умирает большой политический деятель, ученый или знаменитый художник, как много можно сказать о пройденном им пути... А что сказать о жизни Губанова? Родился в рабочей семье. Двенадцати лет пошел на завод. Потом революция, гражданская война... Ранили его. А потом пришел сюда, к нам, на Шатуру... Вот и вся его жизнь. Вся, товарищи!..

Это речь, которую Хромченко говорит над раскрытой могилой Василия. Высится простой гроб, наскоро сбитый из досок и грубо окрашенный в красный цвет. Народу немного. Большинство стоит у гроба, но некоторые разместились поодаль, среди могил.

И, как всегда на похоронах, в этих группах людей, стоящих поодаль, идет свой негромкий разговор.

— А где же оркестр? Надо бы музыку.

— Клуб-то сгорел. Где ж ее, музыку, взять?

Другая группа.

— А с теми что?

— Есть слух — выехал ревтрибунал из Москвы.

— Не судить их — шкуру с них надо живьем содрать!!

И тут же:

— Говорят, у него баба с дитем осталась?

— Вон она...

Мы видим Анюту. Окруженная группой торфяниц, среди которых Катя и Малаша, она тоже стоит поодаль от могилы. Стоит как каменная. И только безысходным отчаянием горят ее сухие глаза.

Доносятся слова Хромченко:

— Он пришел в нашу партию не в час торжества и победы, а в час, когда каждый боец на счету, когда быть членом партии—значит идти на смерть! Не пайков, не чинов ждал он от партии, он искал в ней правду, которую надо добыть с винтовкой в руках. И столько было в нем жизни, столько силы, веры, столько упорства, что казалось, даже смерть не сломит его. Но вот его нет, и он никогда не вернется...

Метнулась Анюта,—словно рванули ее эти слова. И снова окостенела, судорожно глотнув воздух,—у нее перехватило дыхание.

— Ты поплачь, баба, повой,—заметила стоящая рядом с ней пожилая торфяница.—Что ты обмерла... Нехорошо.

— Хоть водички-то выпей, горе мое!—сунула Малаша бутылку с водой.

Но Анюта и не слышала их.

Толпа зашевелилась—видимо, гроб начали опускать.

— Да подойди поближе-то,—тянула Катя Анюту за рукав,—чего ты стоишь тут?

Анюта двинулась и снова остановилась.

— Нет... Нельзя мне... Невенчанные мы с Васей.

— Что ты несешь! Теперь не царский режим! Ах, горе мое, горе мое!—крикнула Катя.

Застучали комья земли о крышку гроба. Вдруг из толпы прозвучал голос:

— Позвольте мне.

Люди раздались, к могиле выбрался человек—знакомый нам машинист паровоза.

Снял шапку, постоял, помолчал.

И все тоже молчали, удивленно глядя на него.

— Я здесь человек чужой,—начал он наконец,—машинист я, с поезда... Никого я вас тут не знаю... и парня этого не знал... Только видел я, как он дрова рубил, как для народа старался.—Машинист говорил с запинкой, с большими паузами, с трудом подыскивая слова.—Вот кабы все мы так... да всегда бы!..—проговорил он и опять смолк.— Прощай, брат!—заключил он неловко после молчания.

И опять полетели на крышку гроба комья земли.

До группы, где стояла Анюта, явственно доносился этот дробный стук кидаемой земли. Анюта побледнела и пошатнулась. Ее подхватили.

— Дайте бутылку... Где водичка-то,—бормотала Катя.

Стучала, падая в могилу, земля.

...И вот уже вырос свежий могильный холм. Народ расходился. Анюта, осунувшаяся, с ввалившимися глазами, по-прежнему стояла поодаль. Ее сын был на руках у одной из торфяниц.

—Ну-ну, Анюта,—приговаривала, всхлипывая, Катя.—Теперь уж... Что уж теперь... Теперь уж ничего не поделаешь,—повторяла она, поддерживая Анюту под руки.

Подошел от могилы Денис, Анюта метнулась к нему, прижалась головой к его груди.

— Денис Иваныч! Как же без Васи? Без Васи-то? А?—лепетала она.

Он обнял ее. Тихонько гладил по голове, думая о том, что сказать этой несчастной женщине.

— Что же тебе сказать, хорошая ты моя?—проговорил он, как бы подведя итог своей трудной думе.—Поди миллион слов есть на свете. А такого, чтобы утешить тебя, не найти. Какие уж тут, как бы сказать, слова!..

Подошла Катя.

— Пойдем, Анюта... Пойдем... Тебе и кормить пора.

Анюта вырвала свои руки из ее рук и взяла сына.

— Идите, бабы. Спасибо вам. Денис Иваныч, можно мне тут одной побыть?

— Побудь, голубка моя, побудь...

Денис дал знак бабам, и все они вместе с ним пошли с кладбища.

А Анюта с ребенком на руках подошла к могиле. Остановилась.

...Уже стемнело, кончался короткий сырой, осенний день, а Анюта все еще стояла перед могилой. Проснулся у нее на руках и заплакал ребенок. Она перекрестилась и пошла к воротам.

Вдруг кто-то окликнул ее:

— Анюта!

Анюта вздрогнула от неожиданности, повернулась, поправила платок.

Неподалеку от нее стоял ее муж Федор.

— Чего тебе?—негромко спросила она.

Горестный, он уставился в землю, не зная, с чего начать.

Потом, повздыхав, проговорил:

— Ну так как?.. Что теперь делать будем?.. Вот оно как все вывернулось-то!..

Она молча пошла к выходу с кладбища, он за ней.

В воротах сказал:

— Ведь я к чему? Жить-то где теперь будешь? Ведь сгорело все... А у нас с тобой дом... Печь натоплена... И хлеб есть, и пшено на всю зиму припасено... А?.. Анюта!..

Они вышли из кладбищенских ворот. Ободренный молчанием жены, Федор уже увереннее продолжал:

— И мальчонка без батьки-то, а?.. А я ему заместо отца буду... Пущай живет. Ведь любовь у меня к тебе, любовь!—с огромной нежностью и отчаянием сказал он.

Она медленно покачала головой.

— Нет, Федя. Ни к чему это.

— Ведь помрешь!—завопил Федор.—Ничего же нет!.. Холод ведь... Крыши, и той нет!..

Она покачала головой.

— Ничего, не помру... Как люди, так и я.

И ускорила шаг. До перекрестка они шли молча. Тут дороги расходились: одна вела в Шатуру, другая в Торбеевку.

— Шел бы ты лучше на стройку,—сказала тихо Анюта,—гляди, ведь все сызнова надо... Руки-то ой как нужны!

Он подумал вздохнул.

— Нет!.. У нас у самих делов много... Сарай надо чинить, картошку копать...

Она некоторое время смотрела на него, глубоко задумавшись. Потом повернулась и пошла по дороге в Шатуру.

А Федор постоял, посмотрел ей вслед и двинулся по дороге в Торбеевку.

Он шел вдоль осенних трясин, тяжко чавкая в грязи сапогами. Оглянулся, чтобы в последний раз взглянуть на Анюту.

Анюта шла с сыном на руках. Тонкий черный дымок потушенного, но еще не угасшего пожарища вился впереди.

— НА ЭТОМ ОБРЫВАЕТСЯ РАССКАЗ МОЕЙ МАТЕРИ,—слышится голос повествователя.— Я НЕ ЗНАЛ МОЕГО ОТЦА. НО ОН С УДИВИТЕЛЬНОЙ ЯСНОСТЬЮ СТОИТ ПРЕДО МНОЙ, ЭТОТ СКРОМНЫЙ, УПРЯМЫЙ, НЕСКЛАДНЫЙ, НЕИСТОВЫЙ ЧЕЛОВЕК, О КОТОРОМ С ГОРДОСТЬЮ МОЖНО СКАЗАТЬ: КОММУНИСТ!

Накрапывал дождь. Бежали по небу холодные быстрые осенние тучи.

НА РОДИНЕ ЛЕНИНА

На экраны страны вышел документальный киноочерк, который, несмотря на свои скромные размеры — всего две части! — очень многое говорит уму и сердцу зрителя.

Авторы фильма «На родине Ленина»* поставили перед собой трудную, но благодарную задачу — показать средствами документального кино ту обстановку, в которой прошли юношеские годы вождя и учителя прогрессивного человечества.

Советским людям дорого все, что связано с этим светлым именем. Поэтому симбирский период жизни Ильича, как и вся его прекрасная жизнь, широко известен и глубоко изучен. Но многие даже хорошо известные материалы прозвучали в фильме по-новому.

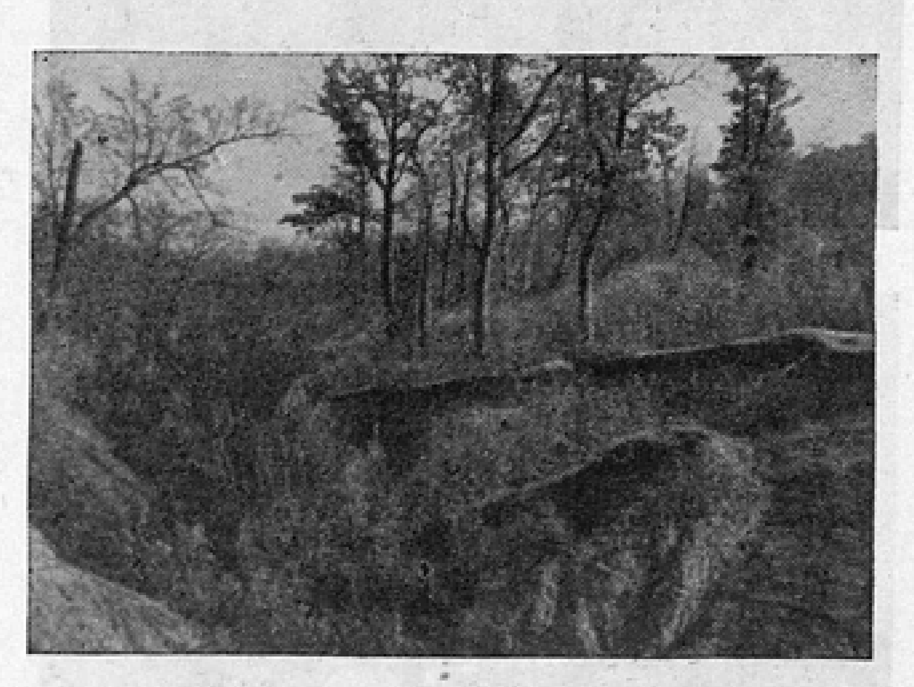
Зрителя фильма охватывает то радостное волнение, какое испытывает экскурсант, впервые приехавший в Ульяновск и жадно стремящийся разглядеть каждую реликвию, каждый уголок города, связанный с памятью Ленина. Создатели фильма учитывают это стремление и ведут нас в дом-музей, в гимназию, где учился Володя Ульянов, на живописный обрыв, где он любил думать и мечтать...

Фильм временами превращается в живую беседу, где на равных правах выступают два слитых воедино компонента — изобразительный ряд и дикторский текст.

«Из класса в класс, — говорит диктор, — Владимир Ильич переходил с похвальными листами и наградами. Возвращаясь из гимназии домой и проходя мимо кабинета отца, он весело рапортовал: «Из латыни — пять, из алгебры — пять...».

А тем временем аппарат движется от входа в дом Ульяновых, мимо кабинета, к лестнице, ведущей на антресоли. Он останавливается, заглядывает в открытую дверь кабинета Ильи Николаевича. И мы, зрители, будто движемся вместе с Володей Ульяновым (кажется, вот-вот скрипнет половица!) и затем словно присутствуем при разговоре сына с отцом.

Так удачное сочетание текста с точно рассчитанным движением камеры создает за-





КАДРЫ ИЗ ФИЛЬМА «НА РОДИНЕ ЛЕНИНА»
Вверху: «гончаровский обрыв» — одно из любимых мест прогулок Владимира Ильича в годы юности. Внизу: парта, за которой сидел Володя Ульянов.

* Документальный фильм «На родине Ленина». Сценарий В. Кагарлицкого, режиссер-оператор Н. Степанов, диктор Л. Хмара, звукооператор И. Воскресенская. Куйбышевская студия хроникально-документальных фильмов.





КАДРЫ ИЗ ФИЛЬМА «НА РОДИНЕ ЛЕНИНА».
Вверху: комната Владимира Ульянова в Доме-музее. Внизу: улица сегодняшнего Ульяновска.

поминающийся эпизод, делает музей местом живого действия.

Изобретательно использованы в фильме музейные экспонаты и статичные изобразительные материалы.

Вот, например, отрывок из сценария:

«Отъезд от стола. И теперь мы замечаем, что окна потемнели, наступил вечер. Загорается лампа на письменном столе. Наплыв — картина: Володя Ульянов играет с отцом в шахматы. (Ракурс предыдущего кадра вечернего кабинета такой же, как в картине)».

И сразу, вслед за этим:

«Крупный план стоящих на столе шахмат (фигуры расставлены уже в игре)».

Здесь умело монтируются кадры музея и запечатленная на пленке картина. Засветилась лампа... Казалось бы, незначительная деталь, но она создает впечатление подлинной жизненной обстановки. Возникающая наплывом картина — Володя Ульянов и отец играют в шахматы — дана без рамы, во весь экран, и предыдущий кадр (лампа) как бы оживляет ее, а последующий крупный план подлинных музейных шахмат усиливает это впечатление: зрителю кажется, что он видит гостиную Ульяновых вечером, после трудового дня...

Хорошо использованы гравюры с изображениями Симбирска. Фильм создает впечатление проезда по старому провинциальному городу.

Глубокое впечатление производят и фрагменты второй части фильма, посвященные сегодняшнему Ульяновску. Особенно запоминается кадр, где рядом с памятником, запечатлевшим облик юного Ленина, высится кран, поднимающий кирпичи на одну из многочисленных новостроек города.

Фильм не претендует на то, чтобы воплотить средствами документального репортажа образ Ленина в юношеские его годы. Цель фильма скромнее, и она достигнута: зритель с неослабевающим интересом и волнением совершает двадцатиминутное кинопутешествие на родину Ленина.

Вот почему хочется, чтобы эту картину не постигла участь многих документальных короткометражных фильмов: нельзя, чтобы она «мелькнула» на экране, ее должны увидеть миллионы.

Вместе с тем фильм «На родине Ленина» напоминает о больших еще нерешенных творческих задачах, стоящих перед документальной кинематографией в канун 40-летия Великого Октября. Одной из этих задач является создание монументальных кинопроизведений, посвященных памяти Ленина. Группа выдающихся мастеров документального кино сейчас готовится к созданию полнометражного фильма «По ленинским местам». Образ великого основоположника Советского государства и Коммунистической партии займет центральное место и в других документальных кинокартинах, которые должны быть подготовлены к знаменательной дате.

Зритель вправе надеяться и ждать, что этот труд творческого коллектива кинодокументалистов завершится созданием значительных, вдохновенных произведений, достойных своей поистине грандиозной темы.

А. Петровский, А. Шемшурин

ВТОРОЕ РОЖДЕНИЕ



В один из солнечных дней осени 1955 года радио Сталинабада несколько раз передало необычное для слушателей сообщение: мужчины-таджики различных возрастов, желающие принять участие в съемках, приглашались на улицу Свириденко, дом 19. Вскоре около двух тысяч человек собралось на огромном поле городского ипподрома. Все с интересом разглядывали выросшие здесь старинные строения, чайхану, диковинные щиты-отражатели и юпитеры — Сталинабадская студия готовилась к съемкам одной из массовых сцен своего первого послевоенного художественного фильма.

Съемки этой кинокартины явились заметным событием в культурной жизни республики: после длительного перерыва вновь начинала свое существование таджикская художественная кинематография.

Начинать заново было нелегко. Творческие кадры были растеряны, не хватало съемочной техники, отсутствовал организационный опыт. В течение ряда лет Сталинабадская студия выпускала только документальные картины, киножурнал «Советский Таджикистан» и, кроме того, занималась дублированием фильмов на таджикский язык. В программе Декады таджикской литературы и искусства в 1949 году кинематография республики представлена не была.

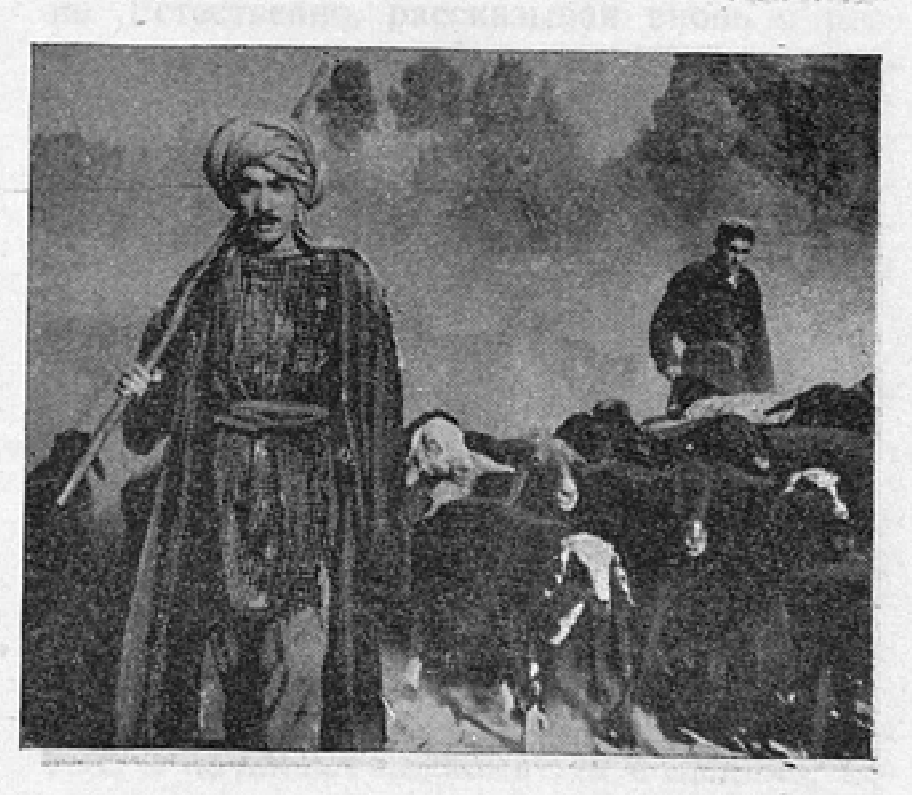
И вот в 1955 году Сталинабадская студия снова обратилась к постановке художественных фильмов. Начало этому новому этапу развития национального киноискусства должна была положить экранизация известного романа классика таджикской литературы Садриддина Айни «Дохунда». Выбор этого произведения был, разумеется, не случаен. На наш взгляд, студия поступила правильно, начав работу именно с «Дохунды».

Студия тогда не имела настоящего сценарного портфеля, не располагала квалифицированными кадрами национальных кинодраматургов, работа над оригинальными сценариями грозила затянуться. Между тем роман Айни давал хорошую литературную основу для фильма, в котором нашли бы отражение жизнь и быт таджикского народа в предреволюционные и революционные годы.

Сценарий фильма «Дохунда» был написан В. Шкловским, а постановку осуществил режиссер Б. Кимягаров, выпускник ВГИКа, до этого снявший на Сталинабадской киностудии несколько документальных картин.

Может показаться, что студия, еще не накопившая организационного опыта, не воспитавшая своих киноактеров, поступила рискованно, поручив свою первую постановку начинающему режиссеру. Конечно, определенный риск в этом был, но, как мы видим теперь, когда картина окончена, он оказался оправданным: то обстоятельство, что Б. Кимягаров хорошо знает историю Таджикиста-

«ДОХУНДА»



на, обычаи, нравы, быт таджикского народа, несомненно положительно сказалось на фильме. Даже в коротких, почти иллюстративных сценах (каких в фильме не мало) режиссер находит выразительные бытовые детали, умело использует «второй план» — чудесные пейзажи, поэтически воссоздающие своеобразный облик страны.

Перед съемочным коллективом первого послевоенного таджикского фильма стоял ряд серьезных организационных и творческих трудностей. Прежде всего, как быть с актерами? Постановщику предстояло сплотить в единый ансамбль артистов разного творческого опыта, молодежь и зрелых актеров. Наряду с такими опытными мастерами, как народный артист СССР М. Касымов (Азимшах) и народный артист Таджикской ССР А. Бурханов (коммунист Абдулло), в фильме играют молодые актеры — выпускник Института театрального искусства Тахир Сабиров (Едгор) и артистка из ансамбля рубобисток Сталинабадской филармонии Зухра Каримова (Гульнор). Хотя молодые актеры и не всегда поднимаются до высокого исполнительского уровня артистов старшего поколения, все же смелое выдвижение молодежи на главные роли следует приветствовать.

Только 40 лет отделяют время действия фильма от наших дней, но тем не менее восстановить многие детали быта оказывалось трудно. Попробуйте, например, найти для массовки (хотя бы для сцены базара в Бухаре) две тысячи пар такой обуви, какую в Таджикистане уже давно никто не носит. Пришлось при съемке «резать» ноги толпы.

А сколько хлопот доставляли постановщику изменившиеся обычаи! При съемках той же сцены режиссер был вынужден периодически с отчаянием взывать через мегафон:

— Женщины! Вы опять забыли накинуть паранджу!

Стремясь к максимальной достоверности в передаче обстановки действия, Б. Кимягаров заснял ряд эпизодов в местах, где действительно разворачивались события, описанные в фильме (Бухара, дворец бухарского эмира и т. д.).

На экранах Таджикистана фильм прошел еще в 1956 году и был одобрительно встречен зрителями. Причина здесь не только в том, что это первый — после большого перерыва — «свой», национальный фильм, в котором зритель увидел родную страну, услышал мелодии народных песен, увидел национальные танцы. Зрителей привлекла тема фильма и та правда жизни, которая встает из пусть не всегда совершенного, подчас наивного повествования о жизни обездоленного декханина Едгора и его сложном пути к счастью. Были зрители-старики, которые в дни демонстрации фильма обращались на студию и говорили, что их личная судьба или судьба их знакомых рассказана правильно, — только вот почему имена изменены?

Постановкой «Дохунды» Сталинабадская киностудия выдержала своеобразный творческий экзамен. В 1956 году студия решает взяться за постановку уже двух художественных картин.

Первая из них — включенная в программу Декады таджикской литературы и искусства музыкальная комедия по сценарию Е. Смирновой «Я встретил девушку». Думаем, обращение к жанру кинокомедии было правильным шагом на творческом пути студии.

Форма музыкальной комедии позволяла широко показать музыкальную жизнь республики, ее песни и танцы. Бесхитростная веселая история, положенная в основу сюжета сценария, давала возможность органически включить в действие выступления различных музыкальных коллективов республики — Памирского ансамбля песни и пляски, женского ансамбля рубобисток и так далее. Комедийная выдумка режиссера Р. Перельштейна, запоминающаяся музыка А. Бабаева, песни на слова М. Турсун-заде (русский

«ДОХУНДА»



перевод Г. Регистана), танцы в постановке народных артистов ТССР — Г. Валамат-заде и А. Азимовой, — все это создает красочное зрелище. В этом фильме мы встречаемся с новыми актерами, впервые видим в комедийной роли народного артиста республики А. Бурханова, слышим новые песни.

В работе над фильмом «Я встретил девушку» выдвинулись молодые национальные кадры. Впервые не только как актер, но и как режиссер выступил Т. Сабиров.

К сожалению, сама по себе интересная задача — широко включить в действие музыку, песни и танцы — в фильме временами приобретает самодовлеющее значение. Сюжет фильма не выдерживает огромного количества музыкальных номеров, какое стремится использовать режиссер. В результате некоторые сцены фильма начинают выглядеть лишь как своеобразные «склейки» между музыкальными номерами.

Надо сказать, что дело здесь не только в излишнем обилии песен и танцев, но и в очевидной слабости сюжетной канвы сценария. «Тирания» старого Мухтара в картине выглядит не более как забавное чудачество. Это не позволяет по-настоящему поставить вопрос о феодальных пережитках, обострить конфликт и добиться необходимой остроты и напряженности действия.

Второй художественный фильм, над которым студия начала работать в 1956 году, «Мой друг Наврузов» (по сценарию Е. Лопатиной) представлял серьезное испытание для студии. В этом фильме студия впервые обращается к рассказу о труде таджикских хлопкоробов, говорит об актуальных проблемах в жизни республики. Мы не видели фильм в законченной форме и не можем дать подробную оценку этой работе. Однако уже само обращение к теме труда — важнейшей, во многом еще творчески не освоенной теме нашего киноискусства — показывает, что студия берется за все более сложные задачи.

К постановке фильма студия привлекла таджикского театрального режиссера Ш. Киямова и молодого кинематографиста, выпускника ВГИК Н. Литуса (последний в качестве режиссера работал с Б. Кимягаровым по фильму «Дохунда»).

Постановка этой картины еще более расширила круг творческих работников таджикской кинематографии. Несомненно интересным актером показал себя исполнитель роли агронома Наврузова Г. Завкибеков, до этого снявшийся лишь в эпизоде фильма «Дохунда».



«ДОХУНДА»

Одновременно с художественными фильмами студия подготовила к Декаде таджикской литературы и искусства большую кинокартину «Люди солнечной страны»—документальный кинорассказ о жизни сегодняшнего Таджикистана.

Напомним, что автор — режиссер картины Б. Кимягаров — несколько лет назад уже руководил съемками фильма о Таджикистане. Естественно, рассказывая вновь о республике, он должен был не только показать то новое, что произошло в жизни Таджикской ССР за эти годы, но и найти какое-то иное художественное решение темы. Б. Кимягаров решил рассказать о жизни республики, о ее сегодняшнем дне через судьбы и дела рядовых людей. Об этом свидетельствует и название фильма.

Интересно начинается картина. Перед глазами зрителей — синее, безбрежное море. Рассекает волны быстроходный катер. Невольно в голове возникает вопрос: при чем же тут Таджикистан? Но уже в следующее мгновение удивление сменяется восхищением, когда узнаешь, что на экране — новое гигантское Кайраккумское водохранилище.

Так зрители попадают на Кайраккумскую ГЭС и начинают знакомиться с людьми, ко-



«МОЙ ДРУГ НАВРУЗОВ»

торые успешно завершают эту наиболее значительную стройку республики за последние годы. От строителей автор переносит зрителей к колхозникам; от колхозников — к шахтерам... Ряд эпизодов снят «репортажно»: операторы много часов провели в поисках интересных для фильма моментов. В результате мы видим, как сегодня живут, трудятся, отдыхают простые люди Советского Таджикистана.

Қонечно, нельзя сказать, что автору-режиссеру Б. Қимягарову уже удалось найти новую форму кинорассказа о жизни наших республик. Пожалуй, можно поставить ему в упрек, что он знакомит зрителя с чрезмерно большим числом людей, — это придает рассказу слишком беглый, иллюстративный характер. Возможно, и дикторский текст (автор — Н. Шпиковский) следовало бы сделать более живым, приблизить к свободной разговорной манере.

Говоря о фильме, необходимо отметить хорошую работу снимавших его операторов Сталинабадской киностудии и Центральной студии документальных фильмов (В. Цитрона, Г. Епиханова, В. Кузина, Н. Тилляева). Многие кадры прекрасны по композиции и цветовым решениям.

Три художественных фильма и один полнометражный документальный (если не считать обычной для студии работы над хроникальной кинопериодикой) — таковы итоги работы Сталинабадской студии за последние два года.

Ранее студия почти не имела национальных кадров режиссеров-постановщиков. Сегодня над таджикскими фильмами работают Б. Қимягаров, Ш. Қиямов, Т. Сабиров. Сотрудничая со студией, стали профессиональными актерами Т. Сабиров, З. Қаримова, Г. Завкибеков, Д. Саидмурадов и другие. На студии выросли кадры операторов, художников.

Итак, первые шаги сделаны. Теперь скидки на «издержки роста» отпадают. Зритель законно будет предъявлять все большие требования к новым постановкам студии. Между тем еще рано утверждать, что студия сформировалась как зрелый творческий коллектив. Режиссерам студии еще предстоит доказать, что они не только овладели профессиональным мастерством, но и вполне созрели как художники, обладают своим индивидуальным почерком, своим кинематографическим языком и готовы к смелым творческим поискам во имя созидания подлинно национального по форме и социалистического по своему содержанию киноискусства Таджикистана.

Қоллектив студии приступил к созданию художественных кинокартин с большим подъемом. Появились интересные перспективы, родился дух творческого соревнования. Будем надеяться, что та энергия, та хорошая увлеченность, с какой кинематографисты Таджикистана взялись за выпуск художественных фильмов, послужит залогом будущих успехов Сталинабадской киностудии.

«Я ВСТРЕТИЛ ДЕВУШКУ»





МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

— Учитывая огромное значение научно-популярной пропаганды, осуществляемой средствами кино, — говорит директор студии М. Тихонов, — мы увеличиваем в этом году количество периодических киноизданий. Журнал «Наука и техника» будет выходить два раза в месяц вместо одного. Кроме того, студия начинает выпускать научно-популярный журнал для детей — «Хочу все знать».

Утвержден тематический план студии на 1957 год. Зрители увидят в этом году фильм «ЕВС», рассказывающий о претворении в жизнь мечты великого Ленина о соединении электростанций страны в единую высоковольтную кольцевую систему. В фильме будут отображены новейшие достижения отечественной электротехнической науки. Сценарий написан Д. Радовским и Г. Фрадкиным, режиссер картины С. Левит-Гуревич.

Картина «Будущее начинается сегодня» показывает новейшие советские достижения в автоматике и телемеханике. Этот фильм поставил Б. Альтшулер по сценарию М. Арлазорова.

К сорокалетию Великой Октябрьской социалистической революции студией будет подготовлен фильм «Рассказ о земле Московской». Его ставит режиссер Е. Ермаков по сценарию В. Горохова и З. Гринмана.

В 1957 году студия будет работать над научно-фантастическим фильмом «Луна № 2218-бис». Сценарий В. Капитановского и Ф. Шрейберга суммирует открытия и достижения мировой науки в области астрономии и астрофизики. Основываясь на строго научных данных и лишь несколько опережая действительность, фильм расскажет о создании искусственного спутника земли. Режиссером фильма будет В. Моргенштерн.

Запущен в производство полнометражный фильм «Наше здоровье». Автор сценария В. Крепс, режиссер Л. Степанова.

«За жизнь обреченных» — так называется полнометражный цветной фильм, над которым работает режиссер Д. Яшин. Он посвящен замечательным достижениям советских хирургов — Бакулева, Вишневского, Куприянова, — делающих операции на сердце и спасающих от неминуемой преждевременной смерти людей, страдающих тяжелыми врожденными пороками сердца. Автор сценария В. Мордвинова в течение целого года знакомилась с работой клиники хирургии сердца.

Фильм создается в тесном содружестве с Академией медицинских наук, которой будет передана часть заснятого материала.

Смело вводится «игровой» элемент в цветной фильм «Тайны мудрого рыболова», который ставит режиссер Л. Антонов по сценарию В. Красильщикова. Это очень актуальная картина об охране богатств природы, о путях правильного использования рыбных ресурсов страны и о массовом рыболовном спорте.

Режиссер Б. Долин работает над художественно-приключенческим фильмом «Новый аттракцион» по сценарию, написанному им совместно с М. Витухновским. В фильме рассказывается о советской школе дрессировки зверей.

Методом панорамного кино будет поставлен фильм по сценарию Л. Зорина «По родной стране», показывающий великие достижения, с которыми советский народ приходит к сороковой годовщине Великой Октябрьской революции. Ставить этот фильм будут режиссеры Т. Вульфович и Н. Курихин.

Кроме больших фильмов, посвященных науке, технике и биологии, студия выпустит ряд короткометражек о передовых методах труда в промышленности, сельском хозяйстве, строительстве и на транспорте.

Будет создана серия короткометражных фильмов (из них три — для широкого экрана) о природе и промышленности Камчатки и о Саянах.

Очерк «Макеевская Мацеста» (автор сценария П. Лин, режиссер В. Моргенштерн) расскажет о новом курорте, использующем открытый в отходах металлургической промышленности сероводород. Этот курорт не уступает по целебным свойствам знаменитой Мацесте.

Как всегда, в плане Московской студии научно-популярных фильмов значительное внимание уделено пропаганде искусства. К предстоящему в 1958 году конкурсу имени П. Чайковского будет создан большой фильм, посвященный творчеству великого композитора. Сценарий пишут Л. Белокуров и Б. Ярустовский. Ставить фильм будет режиссер Я. Миримов. К столетию со дня смерти художника В. Тропинина выпущен фильм режиссером А. Кустовым по сценарию Т. Юреневой. Режиссер А. Разумный закончил кинофильм о творчестве художников РСФСР (сценарий И. Филимоновой). Картина «Музыкальная школа Гнесиных» (режиссер М. Таврог) рассказывает о музыкальном воспитании детей. Студия получила задание создать короткометражные фильмы о творчестве крупнейших советских мастеров живописи И. Грабаря, В. Бакшеева, П. Кончаловского и К. Юона.

Режиссер студии Я. Толчан на основе альбома репродукций коллекции живописи Президента республики Индонезии доктора Сукарно снял двухчастный цветной фильм «Ценная коллекция». Это первый удачный опыт создания фильма по иллюстрациям. Используя опыт этой работы Я. Толчана, студия поручила ему съемку очерка о выставке китайской живописи «Гохуа».

Наряду с этим студия выпустит значительное количество картин по заказу министерств сельского хозяйства, путей сообщения, угольной промышленности, строительства, электростанций и других ведомств.

Студия будет продолжать выпуск учебных кинокурсов «Трактор» и «Автомобиль», пользующихся огромной популярностью у зрителей. Кроме того, начнется выпуск нового кинокурса «Сельскохозяйственные машины».

Намечен выпуск пяти спортивных фильмов — методических пособий: «Тактика игры и судейства в футболе», «Тактика хоккея с шайбой», «Прыжки на лыжах с трамплина», «Техника игры в водное поло», «Гимнастика на производстве». Все эти фильмы будут создаваться при консультации видных мастеров спорта, с широким применением специальных методов съемки, позволяющих анализировать мастерство спортсменов.

Г. Рошаль

ТОВАРИЩАМ ПО ИСКУССТВУ

Первый Всесоюзный съезд художников явился кровно важным делом не только живописцев, скульпторов, графиков, декораторов, мастеров прикладного искусства и искусствоведов, но и кинематографистов.

Вопросы, возникшие в докладах и выступлениях участников съезда, самым прямым образом связаны с тем, что сегодня волнует мастеров киноискусства. Это прежде всего важнейшие вопросы о народности и партийности искусства, конкретные проблемы художественного мастерства. Ибо кинематографисты также ищут способы, как лучше, глубже, ярче показать в своем искусстве образ нашего современника, создать правдивые картины, которые могли бы выразить величие нашей эпохи.

Некоторые из существенных сторон жизни киноискусства затронул в своем выступлении на съезде художников кинорежиссер Г. Л. Рошаль.

Мы, работники кино, находимся с живописцами, скульпторами, графиками в постоянном содружестве и в непрерывной взаимосвязи.

Кинематограф прежде всего искусство драматургии, режиссерского решения, актерского мастерства, но в то же время это искусство зрелищное, до недавнего времени определявшееся графическим характером его черно-белых немых кадров. Позднее кино заговорило, еще позднее оно стало искусством цвета и тем более приблизилось по ряду коренных своих задач к задачам живописи: станковой, декоративной, прикладной.

Но кинематограф не только черпает из древнего мудрого и прекрасного источника живописи. Он выдвигает и новые проблемы, могущие быть решенными только при совместных усилиях художников и кинематографистов.

Мы гордимся большим отрядом художников, работающих непосредственно у нас, в кино: такими художниками, как Эней, Уткин, Шпинель, Каплуновский, Пархоменко, Суворов, такими молодыми художниками, как Богданов, Киселев, Мясников, Серганов, Куманьков, Свидетелев и другие. У нас, в кино,— целая группа всемирно прославленных мультипликаторов: Вано, Бабиченко, Сутеев, Цехановский, Брумберги и другие, мастера комбинированных съемок: Александровская, Кроткин, Петрова, художники костюмов, мастера плакатов, оформления. Нельзя не сказать о прекрасных художниках-педагогах, работающих во ВГИКе, Богородском и Пименове.

Многие художники, такие, как Кукрыниксы, Сойфертис, О. Верейский, работали над проектами кадров наших фильмов весьма плодотворно и сыграли большую роль в создании ряда картин.

Операторы Москвин, Шеленков, Косматов, Тиссэ, Головня, Магид, Сокольский, Андриканис, Урусевский, многие молодые художники-операторы безусловно должны оцениваться нами, как новый тип художников, живописующих светом.

Некоторые режиссеры кинематографии были сами живописцами и скульпторами: Эйзенштейн, Довженко, Юткевич, Ромм.

Прекрасно сказал в своей речи Д. Т. Шепилов, что современное искусство — это искусство новой жизни, искусство нового человека. И мы ищем художественный образ этой новой жизни в своем искусстве, ищем его так же, как и вы ищете и создаете в лучших произведениях портрет нового человека: объемный портрет, а не назойливое перечисление ведомственных отличий. Портрет сложный, образ одновременно мужественный и поэтический, образ в динамике противоречий, образ героя в его победах и буднях.

Я думаю, что нет малой темы в искусстве,— есть малая мерка в оценке явлений. Пусть жанр, пусть обыденность, пусть частности, воспетые и высмеянные, — все это может быть в искусстве. Беда, если

будничность, обыденность, мелочность определяют творческий облик самого художника и сказываются на его оценке явлений действительности. Беда, если не окрылен художник большой мыслью, если ему нечего сказать народу. Тогда все станет серым в его искусстве, как бы пестро ни блестели всяческие украшения напыщенного и ненужного великолепия. Ничто тогда не волнует, не радует, и все тогда некрасиво, как бы ни были прекрасны оригиналы портретов.

Право же, «Джиоконда» красива прежде всего духом самого Леонардо.

Левитан увидел красоту обыденного пейзажа. Он передал в нем глубокую поэтическую мысль. Васильев показал простые перелески, распутицу, весенние туманы и первый снежок. Он показал все это в песенном лирическом строе, осветив светом большой патриотической идеи.

Художественное ви́дение этими художниками русской природы сделало ясным для всех то, что до этого не всем удавалось увидеть, — величественность тихого русского пейзажа.

Слово «величественное» применимо иногда в искусстве к самому простому, если величественна сила дарования, раскрывшая его суть. Тогда это так просто, как просты, например, строки Пушкина, фрески Рублева, живопись Китая. Как далека эта простота от суетливого бытописательства и в живописи и в кино. Искусство реквизита, искусство эстетической нищеты чужеродно социалистическому реализму — искусству человека, строящего коммунизм. Даже самых прекрасных произведений о частностях нам мало. Они не могут определить основной линии движения нашего искусства. Пережившая небывалые испытания и грозы, наша эпоха должна быть воплощена и осмыслена в произведениях эпической силы, противоположных поверхностному и казенному «монументализму» некоторых известных нам картин.

Мало еще у нас полотен-поэм, полотен-сюит. Когда-то создавались сюиты «Сотворение мира». «Страшный суд», «Жития святых», «Ад и рай», «Подвиги рыцарей». Но разве темы нашего времени не величественнее, не прекраснее всех «сотворений мира»!

Мы ищем подлинной монументальности, но мы еще не пришли к ней, за исключением некоторых отдельных работ.

Нужно смелее, увереннее в великий год Октябрьского юбилея приступить к решению этих ведущих, по сути дела генеральных наших задач.

Ясно, что с каждого портрета, созданного мастером искренним и умным, смотрят на нас глаза нашей эпохи, человека нашего времени — мечтателя, героя и творца. Но все же не пора ли размахнуться, и не для того, чтобы раскрасить метрами измеренный холст, а для того, чтобы решить панорамы, сюиты, фрески на широко распахнутых полотнах, полных страсти и движения, создать коллективный портрет нашей эпохи и наших современников.

Обычные нормы станковых размеров заколебались. В кино широкий экран, синерама — все это значительно раздвигает пределы кадра. При раскадровке этого нового композиционного пространства приходится искать новые пути, проверять воздействие необычных соотношений, находить возможность варьировать масштабы кадра, делать самое движение пространства из кадра в кадр элементом монтажа и композиции.

Варьирование пространства из кадра в кадр — наша задача самого ближайшего времени. Техника позволит это осуществить.

Только с художниками, с их помощью и с их участием мы можем сделать изобразительную сторону кинематографа более полноценной и художественно значительной.

Наряду с проблемой композиции необычайно остро и серьезно должен быть поставлен вопрос о проблемах киноколорита, о его изменении и о его единстве в фильмах.

Чрезвычайно важен вопрос киноцветовой партитуры. А разве архитекторы могут пройти мимо все более серьезных и важных задач, которые ставит перед ними проблема создания архитектурно-декоративных комплексов?

Наше кино на подъеме. Ему предоставлены огромные возможности. Оно еще в неоплатном долгу перед народом и партией, но оно с каждым годом, с каждым месяцем набирает силы на пути к большим достижениям.

Кинематография — искусство синтетическое. Наш рост неразрывно связан с ростом и многообразием литературы, живописи, музыки.

Дорогие товарищи, желаем вам наступления по всему фронту, — наступления на бескрылую поденщину, ремесленную поделку и на самовлюбленный эстетизм.

Великий путь советского искусства противопоставляйте распаду, выхолощенности «искусства» некоторых художников капиталистического мира. Реализм многообразный, революционный — социалистический реализм — генеральный путь для прогрессивного искусства наших дней.

«УРОК ИСТОРИИ»

ВМЕСТО РЕЦЕНЗИИ

На одном из последних заседаний сектора истории кино Института истории искусств Академии наук СССР был обсужден фильм «Урок истории» (производство «Мосфильм» и киностудии художественных фильмов в Софии, автор сценария и режиссер Л. Арнштам, операторы А. Шеленков и Чен Ю-лан). Публикуем сокращенную запись обсуждения фильма.

С. Гинзбург: НА ГЛАВНОМ НАПРАВЛЕНИИ

— Картина «Урок истории» имеет принципиальное значение для нашего искусства. Она развивает ту бесспорно главную линию советской кинематографии, которая в последние годы если и не исчезла, то, во всяком случае, была представлена совершенно недостаточно. Идейная сила советского киноискусства определяется прежде всего тем, что оно всегда несло в себе большие политические обобщения, ставило перед зрителями главные вопросы революционной борьбы. В этом состоит важнейшая традиция нашего кино, которая идет еще от первых фильмов С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, А. Довженко.

Сейчас, когда интересы многих сценаристов и режиссеров сосредоточились на сравнительно узких, частных проблемах жизни, Арнштам следует этой традиции, развивает ее.

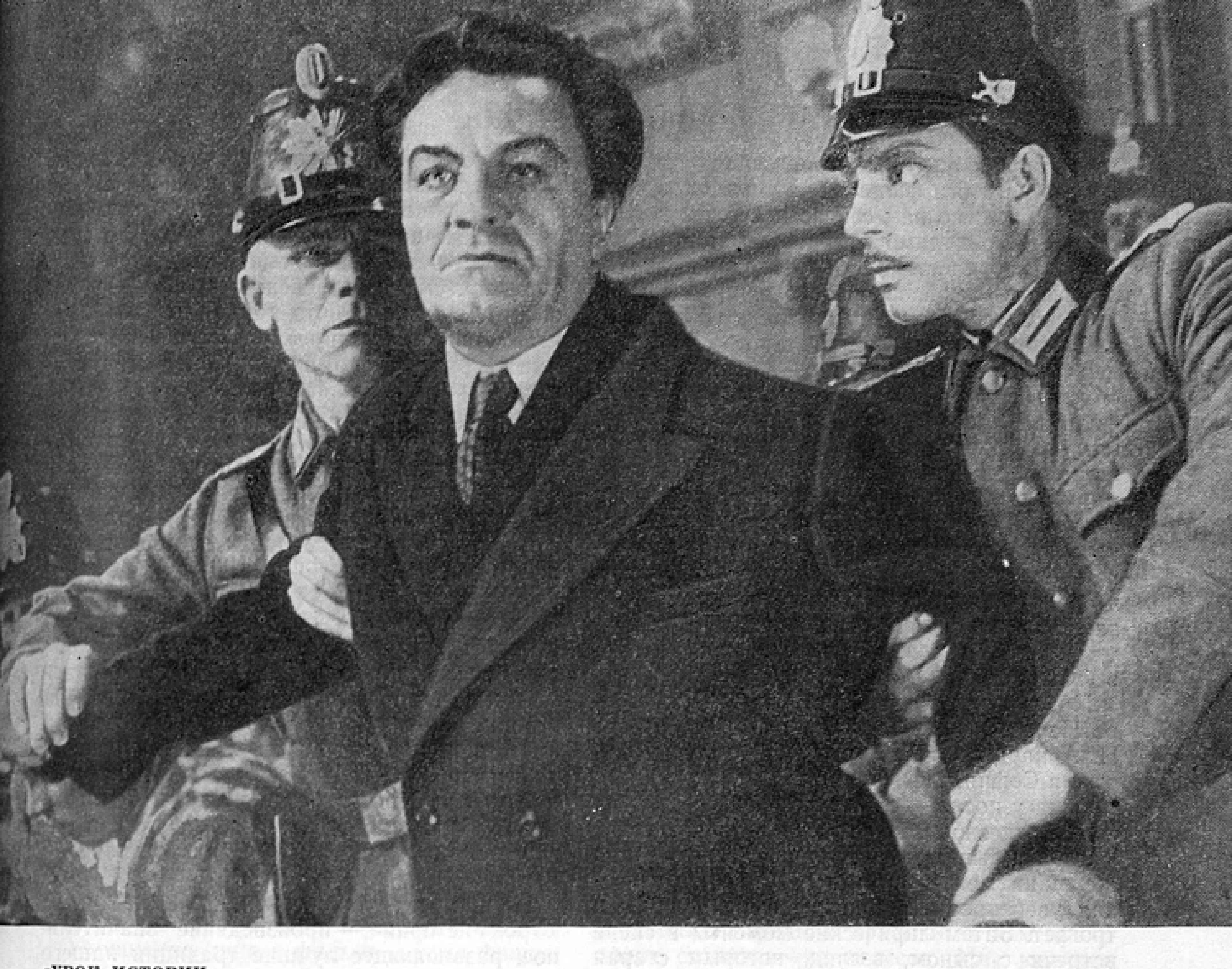
Фильм «Урок истории» посвящен одной из самых драматичных схваток между миром и войной, между демократией и империализмом. История фашистского переворота в Германии, Лейпцигский процесс — это действительно один из важнейших уроков современной истории. Урок, о котором сейчас нельзя забывать.

Там, где Арнштам в своем фильме прямо ставит главную тему, непосредственно показывает схватку с фашизмом, вставшим у власти в Германии, — он достигает большого художественного успеха.

Мы знаем, как трудно средствами кино добиться достоверного изобразительного воплощения современной жизни зарубежных стран. Обычно в таких случаях наши режиссеры ищут бытовой характерности в изображении среды и поведения людей и нередко терпят неудачу. Не этими средствами добивается достоверности автор «Урока истории». Рисуя образ Германии и образ Болгарии, он ищет не внешние приметы — он стремится прежде всего передать политическую атмосферу, а не бытовое своеобразие жизни. И, вероятно, поэтому мы действительно уверены, что нам показывают Германию и Болгарию. Массовые сцены фашистского разгула на улицах Берлина и сцены иного характера в Болгарии обладают бесспорной художественной достоверностью.

Болгарский артист Стефан Савов в роли Димитрова прост и человечен. Что же касается Ц. Арнаудовой в роли Парашкевы Димитровой, то это одно из самых больших актерских достижений в киноискусстве наших дней. И здесь успех достигается строгостью, скупостью рисунка образа, в котором нет ни одной мелкой черты. Образ матери Димитрова — огромная удача талантливой болгарской актрисы и режиссера.

Однако Л. Арнштам не был вполне последователен в решении своего замысла, потому в фильме заметны некоторые просчеты. Образы маленького газетчика Вилли Ланге (Боря Бурляев) и его отца, рядового ком-



«УРОК ИСТОРИИ»

муниста Генриха Ланге (артист Г. Юдин) необходимы в фильме. Но сочетание этих двух образов в «семейной» сюжетной линии, с моей точки зрения, противоречит жанровой природе кинокартины, трактованной как историческая трагедия. Если бы и мальчик и коммунист-подпольщик существовали в фильме каждый сам по себе, если бы не возникал особый, самостоятельный сюжет гибели семьи Ланге, то главная тема, выявленная в прямой схватке сил демократии и фашизма, думается мне, предстала бы более выпукло.

Не удался в фильме образ председателя имперского суда Бюнгера, роль которого была поручена талантливому актеру Я. Осису. И в этом я вижу не актерский, а сценарный просчет. И председатель суда, и Геринг, и прокурор кажутся просто глупыми — так написаны их роли в сценарии. Большое впечатление производит первая сцена с Гитлером (артист А. Ячницкий) на совещании немецких промышленников. Здесь Гитлер правдиво показан как нравственный урод, маньяк и циник, но это опасный и страшный враг, каким и был в самом деле Гитлер. В последующих сценах образ Гитлера становится мельче, шаржируется актером и режиссером, становится «бытовым», упрощенным.

Л. Арнштам взялся за очень трудную задачу — отобразить на экране трагедию всемирно-исторического значения. Ему удалось воплотить ее в подлинно трагедийных характерах главных героев, но в ролях второго плана он сделал уступки мелодраме и бытовизму в ущерб художественной природе фильма.

Н. Зоркая: ГЕРОИКА ПОДЛИННОЙ ЖИЗНИ

— Первая мысль, которая приходит при просмотре этого фильма,— это мысль о том, как необходимо нам сейчас искусство героическое. Необходимо возвращаться в искусстве к историческим событиям нашей эпохи, которые в самой своей основе героичны.

Обращение к одному из таких событий — к Лейпцигскому процессу, за которым с волнением следил весь мир, — прежде всего обусловливает огромное значение этого фильма. Воссозданные на экране события воспринимаются как подлинные, как сама история, как исторический документ. Однако возникают некоторые сомнения по поводу стилевого решения фильма. Графические фоны титров и вступительные кадры, воспроизводящие графику Б. Пророкова, обещают, что в самом фильме в экспрессивных образах возникнут лица современников, людей тридцатых годов. Есть ли такие лица в фильме?

Интересен и свеж образ матери Димитрова Парашкевы, которую великолепно играет Ц. Арнаудова. Сцена у германского посольства в Софии, где Парашкева гневно требует приема у посла,— одна из лучших в фильме. Здесь чудесно раскрывается духовная связь матери с сыном. Веришь, что именно такая женщина могла воспитать героя. Ее глубокая уверенность в правоте сына волнует и трогает. Затем лирические моменты в сцене встречи с сыном, взгляд, которым старая женщина обменивается с сыном на суде, свидание через решетку — все это создает образ психологически правдивый и вместе с тем героический. Как просто и тепло звучат в сцене встречи воспоминания о детстве, когда мать называла сына попросту «паршивцем». Это очень свежая краска — у нас обычно считалось, что герой должен быть постоянно «в мундире», что такие человечные штрихи будто бы снижают монументальный героический образ...

Очень удачен выбор актера на центральную роль Димитрова. Это образ, в котором ярко переданы национальные черты. У Стефана Савова прекрасное лицо, сдержанный темперамент. К сожалению, у актера есть некоторые черты резонерства, порой он кажется однотонным.

У Георгия Димитрова была огромная любовь к маленькой своей стране — Болгарии. Хотелось бы, чтобы в самом облике Болгарии, воссозданном на экране, раскрылась героика и неповторимая самобытность этой страны. К сожалению, образ Болгарии в фильме при всей его достоверности несколько этнографичен. Для раскрытия центральной мысли фильма более уместны были бы лица, образы, портреты, воссозданные в манере вступительных графических кадров этой картины.

Но при всех его частных недочетах фильм «Урок истории» — произведение значительное, развивающее лучшие традиции нашего искусства.

Ю. Ханютин: О «БЫТОВОМ» И «ГЕРОИЧЕСКОМ»

— Я хотел бы начать с того, о чем говорили два предыдущих оратора. Мы обсуждаем произведение, созданное рукой уверенной и мастерской. Но, когда я просмотрел этот фильм, мне стало ясно, что изъяны наших картин на историко-революционные темы вызываются не столько недостатком художественно-профессионального мастерства, сколько определенной догматичностью мышления, узостью взгляда на историю, неумением осмыслить ее с высоты сегодняшних позиций.

С точки зрения профессиональной фильм сделан блестяще. Такие сцены, как факельное шествие, эпизод у германского посольства в Софии, «документально-поэтические отступления» во время речи Геринга,— все это сделано отлично. Можно было бы сказать о ряде великолепных актерских достижений в фильме, но не хочу повторяться. Здесь к Арнштаму как к режиссеру и сценаристу никаких претензий быть не может. Но мне кажется, что в ряде эпизодов Арнштам вступает в противоречие со сценаристом Арнштамом и оставляет его далеко позади.

Что нового рассказал мне фильм о Димитрове, о Германии 1933 года, чем он обогатил меня по сравнению с тем, что я знал из исторических документов, или по сравнению, например, с фильмом «Чертов круг», который нам показали не так давно в Москве? Немногим. В чем тут дело? Мне думается, в кинематографии происходит процесс количественного накопления историче-

ского материала и нет еще нового взгляда на значительные явления истории, нет попыток по-новому осмыслить большие события прошлых лет.

В этом смысле очень характерен фильм «Пролог», где полностью проявилось высокое профессиональное умение автора, режиссера, но где я также не увидел новых интересных творческих решений, новых открытий.

То же — и в «Уроке истории». Образ Димитрова — документален, но не чувствуется авторского художнического взгляда на эту титаническую фигуру, а это обязательно для большого художественного произведения. Эпизод с матерью — это, на мой взгляд, образец так называемого «утепления» фильма. Большой «своей» темы автора в этом прекрасно сыгранном образе я не увидел.

Отчего это происходит?

Здесь, видимо, та же ошибка, о которой говорили в свое время Маркс и Энгельс: герой не соединяется с тем фоном, на котором он действует. Здесь фон, тема немецкого народа оказалась отодвинутой на задний план. Все мы читали Зегерс и понимаем, что это глубоко драматическая тема — мы знаем, что фашистский путч у части немцев вызвал смятение, для других обозначал переход к новым формам борьбы. Но для всего народа это был большой, трагический кризис. Есть это в образе Ланге? Нет, — Ланге бодро вскинул рюкзак на плечо и ушел в подполье.

Упрощенно дана в фильме и тема фашизма. Я увидел известные политические маски — Геринг толстый, неумный, Гитлер — истерик, одержимый.

Но сегодня надо посмотреть на все это несколько иначе, помня, что эти люди сумели при поддержке империалистических кругов на какой-то период взять власть над германским народом. Бесспорно, Лейпцигский процесс — это пример их глупого просчета. Но все же это были враги опасные, серьезные, а это в полную меру в фильме не раскрыто, как не раскрыта механика фашизма и то, каким образом он пришел к власти.

Мне скажут, что это—не тема фильма. Но, говоря о Лейпцигском процессе, мы не можем забывать об этой стороне исторического явления, не можем не показать настоящие лица врагов. Это очень современная тема — разоблачение механики оболванивания простого человека, разжигания в нем низменных инстинктов, националистических, расовых предрассудков. Фашисты не сложили руки. Они и сегодня действуют на Западе.

Кроме того, отказавшись от всестороннего изображения эпохи, автор фильма неизбежно обеднил образ центрального героя и образы других персонажей, действующих на авансцене. Наше киноискусство нуждается в новом «повороте» в области исторической тематики.

Я не согласен с тем, что мы должны отказаться от бытовых фильмов и целиком перейти к традициям фильма героического: подобные противопоставления здесь неуместны. Надо в связи с этим напомнить о плодотворных горьковских традициях. Ведь можно осмыслить быт философски, подойти к Булычову, Вассе Железновой с точки зрения исторических процессов, с точки зрения надвигающейся революции, как это сделал Горький. Он понимал, что судьбы революции не всегда решаются на авансцене и то, что сегодня является задворками, завтра становится передним краем и на нем происходит столкновение классов. Мне кажется, что такой фильм, как «Пролог», может лишь «количественно» обогатить наше искусство, но не обогащает наше представление о значении первой революции в России.

Недостатки фильма «Урок истории» — это недостатки всего нашего киноискусства, а не одного Л. Арнштама. Он создал произведение значительное, свидетельствующее о больших возможностях возглавляемого им коллектива. Потому и требования ему надо предъявлять самые серьезные.

С. Фрейлих: НА ЭКРАНЕ — НАРОДНЫЙ ГЕРОЙ

— Отмечая как достоинство фильма «Урок истории» его героическую природу, не следует сразу же противопоставлять эту картину фильмам бытовым. Беда в том, что мы часто бросаемся из одной крайности в другую: то ратуем только за героическое, то — за бытовое. А искусство может хорошо развиваться лишь при плодотворном сочетании того и другого начала — героическое должно найти опору в жизненной достоверности.

Нельзя судить о картине, не вникнув в стилистику, к которой тяготеет автор. Ю. Ханютин говорил, что картина не делает открытий, что она ничего не прибавляет к на-

шим представлениям о событиях, изображенных в ней. Я картину увидел по-другому. В том, какие события автор отразил в сюжете, пожалуй, действительно нет открытий. Но в том, как известные нам события трактуются художником, есть истинное открытие средствами искусства, и оно — прежде всего в образе Димитрова.

В первых сценах я не принимал Савова в роли Димитрова — он мне казался непохожим на прототип. Каждый из нас видит исторического героя по-своему. Но если перед нами настоящий художник, проникший в самую суть характера, то в созданном им образе различные наши представления обязательно в чем-то сойдутся. Так и произошло. После просмотра картины уже казалось, что Димитров не может быть иным, чем его показал прекрасный болгарский актер Савов, — именно с такой фигурой, с такими умными, понимающими жизнь глазами, с такой именно улыбкой и морщинами на лице. Конечно, режиссер и художник картины добивались портретного сходства, необходимого в картине. Это не всегда им удается. Но главное — они добились внутреннего, духовного сходства, взяв точный прицел в раскрытии характера. Перед нами — народный герой современности.

Л. Арнштам передал при этом масштаб характера своего героя. Чем он достигает этого? Тем, что в фильме возникают образы боевых соратников Димитрова — Тельмана и рядовых коммунистов. Вот те нити, которые связывают образ Димитрова с современностью. Характер героя раскрывается во взаимодействии его с соратниками, в борьбе с врагами. Причем Арнштам, как режиссер, углубляет здесь ситуации сценария, добиваясь того, что драматургия фильма складывается не из прямых, лежащих на поверхности поединков, но и из постижения глубины взаимоотношений героев фильма, выявления философии борьбы.

Напомню один из лучших эпизодов фильма. Тюремщики разрешают Димитрову получить сочинения Ленина, но не снимают с него наручников. Преодолевая боль, Димитров конспектирует Ленина. Здесь в игре актера — победа Димитрова над тюремщиками, здесь он побеждает варварство. Свет торжествует над тьмой. Гуманизм побеждает человеконенавистничество.

Л. Арнштам в одном из своих выступлений говорил, что его всегда интересует человек цельный, не перестраивающийся из «плохого» в «хорошего». Герои его фильмов «Друзья», «Зоя» и «Урок истории» — это люди, которые приходят в картину и уходят из нее «одинаковыми», но их характеры ярко и полно раскрываются перед нами.

В картине о Димитрове взят один, пожалуй самый драматический эпизод из жизни героя. Это дало необходимое напряжение сюжета, цельность композиции. Правда, напряжение во второй половине спадает: возникает ощущение, что сценарист и режиссер как бы помогают герою фильма одержать победу.

Однако я не согласен с утверждением, будто судья Бюнгер показан шаржированно — «просто глупым». Как раз интересно то, что в нем показаны какие-то обычные человеческие качества — он, может быть, хороший семьянин, добрый отец и муж, но в той чудовищной машине, частью которой он является, этот человек может быть только подлецом.

Эта картина действительно является принципиальной для киноискусства и для ее создателя. Художник всегда ждет, что зрители, критики скажут, правильно ли отражена жизнь, нашел ли художник себя в этом произведении или нет? Мы можем ответить на этот вопрос утвердительно. Режиссер и сценарист полностью выразил себя: он переплавляет боевую публицистику в искусство, которое служит современности.

Я. Варшавский: НАЙДЕННОЕ И ВЫМЫШЛЕННОЕ

— Есть интересное явление в нашем искусстве, к которому мы недостаточно внимательны... Не раз советское искусство обращалось к драмам живой истории, к сюжетам и образам, рожденным самой действительностью. Конечно, лица исторические появлялись наряду с лицами вымышленными в произведениях художников всех времен и народов, но в наше время такого рода образы и сюжеты приобретают в искусстве особенное значение. Никакая другая эпоха не рождала столько потрясающих драматических, трагедийных сюжетов.

Понятно стремление многих наших художников воссоздать в искусстве действительность с ее доподлинными персонажами, с ее



«УРОК ИСТОРИИ»

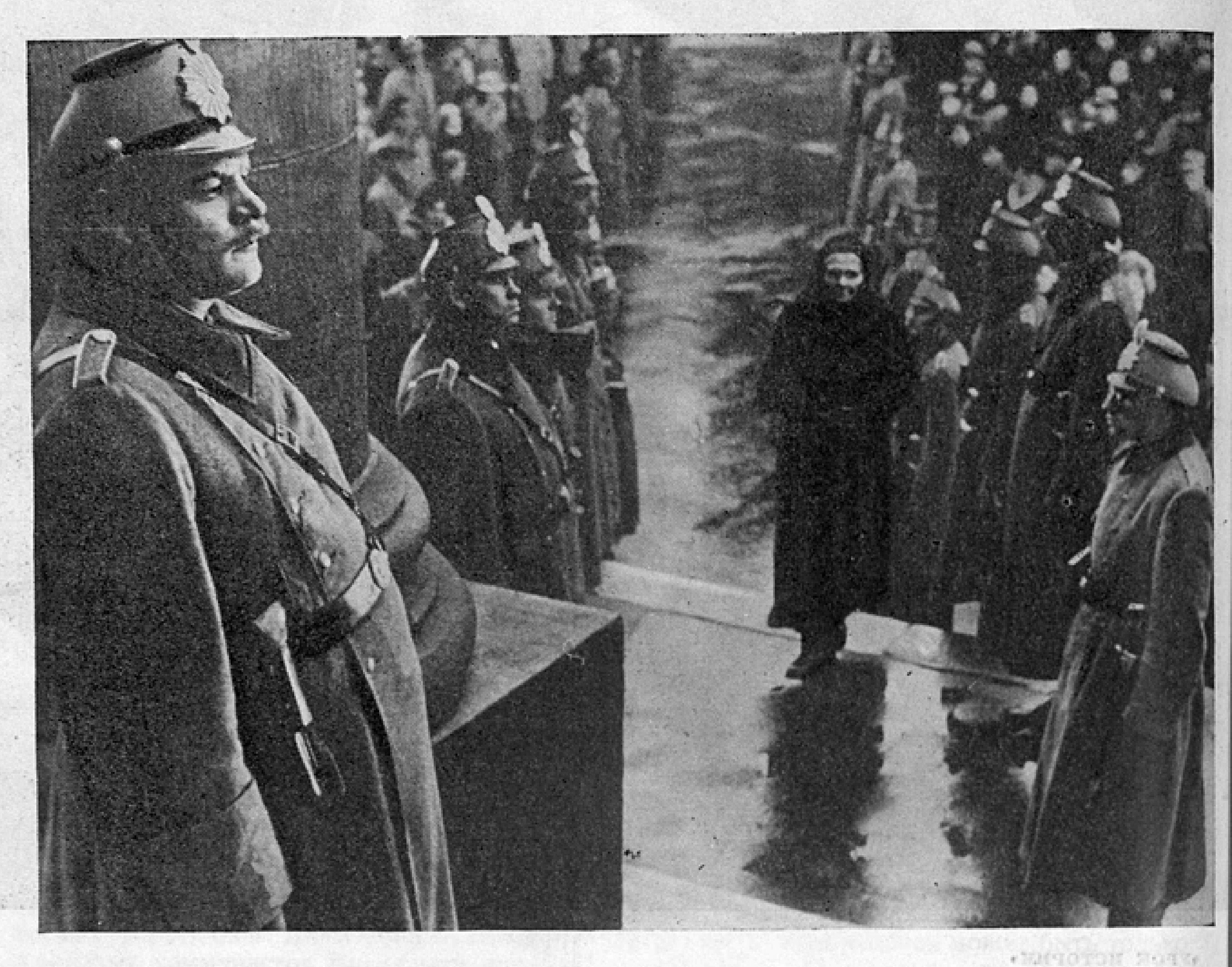
необычайно драматичными ситуациями. Л. Арнштам принадлежит как раз к числу таких художников — этим примечательны и прежние его работы и «Урок истории». В самом Лейпцигском процессе, в подвиге Георгия Димитрова он увидел то, что в искусстве называется высокой художественной правдой.

Нет более важной для современного искусства темы, чем тема революционного подвига, подвига коммуниста, свято верящего в дело своей партии. Это и есть тема картины Л. Арнштама, картины патетической, выражающей ясную, прямую задачу — вызвать в зрителе чувство личной ответственности за то, что происходит в современном мире, стремление с честью служить правому делу.

Авторский и режиссерский замысел наиболее полно воплотился в игре С. Савова и Ц. Арнаудовой, превосходных артистов, умеющих быть правдивыми и естественными не только в эпизодах лирических — этому научились многие актеры,— но и в сценах героического подъема духа, в сценах наивысшего драматического напряжения, — а этим сложным искусством владеют очень немногие.

Но почему же менее выразительны такие персонажи, как Генрих Ланге или его жена Эльза? Они занимают в картине немало места — а запомним ли мы их? Станут ли они для нас олицетворением немецкого рабочего класса, образами своего времени, как этого, очевидно, хочет автор?

По неписанному закону исторического



«УРОК ИСТОРИИ»

жанра Л. Арнштам ставит рядом с главным персонажем, необычайно интересным, неисчерпаемо содержательным, фигуру так называемого рядового человека, который должен олицетворять «массу». Так делалось во всех фильмах, где действовали исторические лица, — и почти всегда «олицетворение» не получалось. Авторский вымысел не мог поспорить, сравниться с тем, что автор находил в характере подлинного исторического героя.

В центре фильма — человек с неповторимо ярким характером, а рядом или на периферии — просто «лицо», которое должно было бы, но не может представлять народ. На этот раз такого персонажа зовут Генрих Ланге.

Но, может быть, и не нужно было Л. Арнштаму ставить перед собой такую искусственную задачу? Разве сам Димитров и его мать — не народ? Или, может быть, надо было искать персонажей второго плана также в живой истории? Ведь где-то рядом с Георгием Димитровым были действующие лица более интересные, чем возникший в сценарии на отведенном ему месте Генрих Ланге, который как будто делает все, что должен сделать в данной сюжетной ситуации рядовой боец партии, и все-таки остается абстракцией, не превращается во впечатляющий образ.

Л. Арнштам умеет находить подлинную драматургию в историческом документе — в этом его сила и своеобразие как художника.

Конечно, он будет продолжать творческие поиски в избранном направлении — но почему-бы ему не попробовать обойтись

в будущем фильме без традиционного Генриха Ланге?

Задача непривычная, но интересная.

И еще несколько слов об изобразительной форме фильма подобного рода. Мне кажется, именно в таком фильме режиссерская мизансцена должна меньше всего заявлять о себе, здесь менее всего терпима «павильонность» в работе со светом, в живописных эффектах, в характере декораций — зрителя ни на один миг не должно покидать ощущение абсолютной достоверности изображения. Может быть, в каком-либо другом фильме были бы уместны и острая графика Б. Пророкова и эффектные цветовые находки А. Шеленкова и Чен Ю-лан — здесь они иногда нарушают ощущение простой и суровой подлинности.

Новаторским путем идут в искусстве Л. Арнштам и его единомышленники. Хочется пожелать им новых смелых опытов в воплощении драматургии живой жизни.

Ю. Калашников: ТЕМА РЕВОЛЮЦИОННЫХ ТРАДИЦИЙ

— Произведение, которое мы сегодня обсуждаем, действительно имеет большое принципиальное значение, потому что оно вторгается в политическую борьбу современности, борьбу против темных, реакционных сил, которые породили гитлеровский фашизм.

Особенно дорого то, что впервые в нашем искусстве так страстно сказано о неумирающих революционных традициях немецкого народа. Это факт огромного значения. И когда подходишь с этой точки зрения к судьбам мальчика Ланге, его отца и матери, то видишь здесь необходимое звено, без которого тема революционных традиций не могла бы прозвучать в полную силу.

Для этой цели недостаточно было бы показать демонстрацию во время Лейпцигского процесса, недостаточно было бы появления в фильме Тельмана, его встречи с Димитровым.

Судьба семьи Ланге, очерченная весьма бегло, позволяет все же понять, что революционные традиции вошли в плоть и кровь немецкого народа.

Мне дорого это произведение тем, что оно утверждает непобедимость коммунистических идей.

Есть в фильме и просчеты: например, в сценах суда драматическое напряжение не растет, а снижается. Широкий исторический масштаб, определяющий характер фильма, к концу действия как бы утрачивается, может быть, потому, что автор слишком сконцентрировал наше внимание на поединках Димитрова с судьей. Поединки эти однообразны. Сцена митинга в Париже стала иллюстративным эпизодом, а не органической частью фильма.

Я не могу согласиться с тем, что говорил Ю. Ханютин относительно «упрощения» в фильме образов гитлеровских главарей. Многие руководящие деятели империалистического лагеря представляют собой людей, в сущности, мелких, отнюдь не государственных, и режиссер здесь не погрешил против исторической и художественной правды.

Сейчас мы много говорим об отражении в искусстве личной жизни наших людей, но редко требуем от художника, чтобы он показал *главное*, чем мы живем. Великий долг художников современности — показать, как человек становится Человеком с большой буквы, героем. И фильм Л. Арнштама отвечает этой задаче.

«Урок истории»



— Подхватив инициативу тех участников дискуссии, которые рассматривали новое произведение имея в виду весь творческий путь художника, я хочу напомнить о своеобразии и последовательности режиссерской биографии Льва Арнштама.

Я считаю несправедливо недооцененным его первый фильм «Подруги», являющийся, по-моему, одним из лучших фильмов советского кино, в котором удивительно удачно сочетались эпос и лирика. По своему драматургическому построению он послужил началом той своеобразной поэтики, которую принес этот режиссер в наше киноискусство.

У Арнштама как художника не только своя тема, но и свои глубоко индивидуальные принципы кинодраматургии, — не случайно он является автором сценариев всех своих фильмов. Он пришел в кинематографию от музыки. Свое незаурядное дарование пианиста он променял на трудное кинематографическое бытие, искренне поверив в неограниченные возможности нового искусства, где он ищет синтеза музыки, поэзии и пластического отображения действительности.

Мы работали с ним вместе над тремя фильмами: «Златые горы», «Встречный» и «Анкара — сердце Турции». Вот школа, в которой Арнштам приобретал навыки кинематографического мастерства, нащупывая в то же время свою личную тему в искусстве, свое ви́дение мира.

Внешним толчком для окончательной кристаллизации этой темы, быть может, послужило одно случайное обстоятельство.

На съемках в Турции в 1933 году мы с понятным любопытством присматривались к тому, что творится вокруг нас в киномире, и поэтому не поленились как-то однажды сесть на пароходик и пересечь Золотой Рог для того, чтобы посмотреть в Скутари, в маленьком кинозале, фильм режиссера Франка Ллойда «Кавалькада» по пьесе английского драматурга Ноэля Коуарда.

Фильм этот, так же как и пьеса, представляет собой, как известно, попытку охватить жизнь нескольких поколений рядовой английской семьи начиная с рубежа XX века. Нас заинтересовала эта попытка увеличить емкость фильма, приблизить его к романной форме, сплести индивидуальные судьбы людей с большими событиями эпохи. При всей его внешней формальной новизне и отдельных удачных эпизодах (как, например, ставший уже классическим кадр с панорамой от влюбленной пары на спасательный круг с надписью «Титаник», таким лаконичным кинематографическим намеком рассказывающий о трагической судьбе пассажиров погибшего парохода) — фильм разочаровал нас ограниченностью мышления, своим фатализмом и пессимистической проповедью покорности маленького человека «неумолимому року» истории. Но мне кажется, что он все же сыграл роль своеобразного катализатора в творческих устремлениях Арнштама. Ему захотелось противопоставить фатализму и ограниченности буржуазного мышления свою концепцию советского художника, верящего в право и обязанность человека бороться не только за свое узкое — личное счастье, но и за лучшее будущее человечества.

Отсюда и родилась та своеобразная композиция всех его сценариев, где тоже присутствует «кавалькада времени», но маленький человек не гибнет под ее копытами. Наоборот, он вырастает, постигая музыку своей эпохи, активно вмешиваясь в ход времени, становясь борцом за революционные идеалы, обретает силу и мужество, нежность и волю.

Так идут путем революции три маленькие подружки с фабричной заставы, так складываются характеры солдат революции в следующем фильме Арнштама — «Друзья» (где такой выразительный образ неразговорчивого осетина Беты создал Н. Черкасов), так возникает и фильм «Зоя», где Арнштам смелым применением монтажа воссозданной хроники исторических событий объясняет нам возникновение характера героини.

Тем же путем идет он и в построении фильма «Урок истории». Он опять берет большие пласты жизни, узловые моменты революционной борьбы, также свободно скрещивает судьбы исторических персонажей с судьбами рядовых людей.

Лев Арнштам — художник с романтическим складом души, недаром любимым его писателем является Ромен Роллан. Отсюда та поэтическая публицистичность, которая пронизывает все его фильмы. Отсюда особая, в широком, блоковском, смысле слова музыкальность его фильмов, отсюда любовь

к цельным героическим характерам, отсюда и закономерные удачи таких образов, как Георгий Димитров и его мать в превосходном исполнении артистов Савова и Арнаудовой.

Стилистическое своеобразие поэтики фильмов Арнштама несомненно. Оно подтверждает правильность нашего убеждения в многообразии метода социалистического реализма, объединяющего художников с различным индивидуальным обликом.

Путь, которым идет Арнштам, нелегок. В своем настойчивом стремлении создать органический сплав из судеб отдельных людей с большими историческими напластованиями эпохи художник терпит иногда и частные поражения: отдельные характеры оказываются слишком эскизными, очерченными пунктирно, события выглядят плакатно обобщенными. Но это издержки на пути новаторском, пути наибольшего сопротивления.

Страстная партийность художника, поиски синтетической и, я бы сказал, симфонической формы для своих произведений приводят в результате к созданию таких несомненно глубоко современных фильмов, как «Урок истории», где яростная ненависть к фашизму соединяется с восхищением и любовью к таким бессмертным героям, как Георгий Димитров.

Фильм в целом действительно служит предметным историческим уроком для всех тех, кто забыл или хочет забыть, что несет человечеству фашизм во всех его проявлениях, где бы он вновь ни пробовал поднять свою змеиную голову.

Для Арнштама характерно пристальное внимание к пластической стороне фильма. В этом произведении в содружестве с талантливыми операторами А. Шеленковым и Чен Ю-лан и художниками А. Пархоменко и А. Грозевым ему удалось использовать изобразительное наследство таких немецких мастеров, как Кэте Кольвиц, Георг Гросс и Генрих Цилле, чьи произведения они не копируют, а лишь плодотворно используют для передачи атмосферы Германии предгитлеровского времени.

Образ матери, который по-разному проходит во всех фильмах Арнштама, находит здесь свое новое и глубоко волнующее воплощение в образе матушки Парашкевы, так просто и сердечно сыгранной старейшей болгарской актрисой Ц. Арнаудовой.

Творческая дружба Л. Арнштама с болгарскими кинематографистами свидетельствует, насколько плодотворно такое сотрудничество двух братских культур для дальнейшего расцвета социалистического киноискусства.

Сергей Колосов

ВМЕСТЕ С БОЛГАРСКИМИ ДРУЗЬЯМИ

Зеленые пастбища с кристально чистыми, прозрачными озерами простираются до горных хребтов, одетых пихтами, елью и сосной. Покрытые хвоей горные цепи уходят к югу и, теряясь в дымке, где-то далеко сливаются с горизонтом. На фоне гор, залитых солнцем, четко рисуется могучая фигура молодого крестьянина в белом домотканном костюме, расшитом цветной вышивкой. Он стоит на камне и обращается к окружившим его крестьянам с горячими словами:

— ...Помогите своими трудовыми копейками борьбе за спасение от смерти наших товарищей, ввергнутых в фашистские тюрьмы!..

Вышла из толпы древняя старуха и первой опустила монету в глиняную амфору, стоящую на камне. Вслед за ней двинулась молодая черноволосая женщина. За спиной у нее — маленькая девочка, а двое мальчишек уцепились за юбку. Пошли к камню мужчины в ичигах и заплатанных шароварах. Бросил деньги высокий лесоруб, а за ним крестьянин, ведущий под уздцы мула, навьюченного вязанкой дров... Звенят монеты. Молча идут люди. А над ними, словно облака, опрокинутые на землю, застыли в суровом безмолвии горные вершины Родоп...

Сосредоточенную тишину нарушает возглас:

— Хубово, другари, много хубово (хорошо, товарищи, очень хорошо)!

Эти слова благодарности произнес один из советских кинематографистов — членов съемочной группы советско-болгарского фильма «Урок истории». Съем-

ки велись в этот день в центральной части Родопских гор, вблизи болгарского города Смоляна. Режиссер благодарил тех крестьян Смолянской околии, которые по просьбе творческого коллектива пришли на съемки в горы.

В течение месяца встречались мы с жителями многих городов и сел Болгарии. Около года мы работали в тесном контакте с представителями болгарской интеллигенции — работниками художественной кинематографии Народной Республики Болгарии. И на каждом шагу мы ощущали проявления искренней дружбы со стороны болгарских рабочих, крестьян, интеллигенции. В этой дружественной атмосфере протекала вся наша совместная работа с болгарскими кинематографистами над второй советско-болгарской картиной.

Итог первой совместной работы хорошо известен,— это фильм «Герои Шипки», получивший широкое международное признание. Но, поскольку опыт совместного производства еще невелик, а дело это, безусловно, с большим будущим, мне бы хотелось на страницах журнала поделиться своими впечатлениями о нашей работе.

Сценарий «Урок истории» (первоначальное название «Поджигатели войны»), принадлежащий перу Льва Арнштама, был закончен в 1950 году, а работу над ним автор начал значительно раньше. В течение ряда лет Л. Арнштам кропотливо собирал материалы эпохи прихода фашистов к власти в Германии, Лейпцигского судебного процесса, биографии Г. Димитрова. (Достаточно сказать, что автором сценария переведено на русский язык около 1000 страниц стенограмм судебных заседаний на Лейпцигском процессе.)

В 1955 году со сценарием ознакомились представители Народной Республики Болгарии. Тогда и возникла идея совместной постановки.

Совершая поездку по Болгарии, встречаясь с участниками революционного движения, соратниками и друзьями Г. Димитрова, Арнштам убедился в том, какие богатые творческие возможности заложены в так называемой «болгарской линии» сценария. В результате дальнейшей авторской работы в сценарии получил свое развитие замечательный образ матери Димитрова — простой крестьянки Парашкевы, оказавшейся в дни Лейпцигского процесса в центре борьбы трудящихся Болгарии за освобождение Димитрова и других узников фашизма из гестаповских застенков.

Новый вариант сценария стал основой работы съемочного коллектива, состоявшего из советской и болгарской групп, которые на первых порах работали параллельно на своих студиях.

Так, например, в Софии и Москве шел подбор исполнителей на главные роли. Проделанные в Софии фотопробы и предварительные кинопробы актеров (на черно-белой пленке) были просмотрены на «Мосфильме». Наиболее интересные кандидаты были вызваны в Москву. Здесь с ними провел репетиции постановщик фильма, опытные художники-гримеры В. и К. Яковлевы тщательно откорректировали гримы; болгарский художник по костюмам А. Зайднер, приехавший к тому времени в Москву, подобрал необходимые костюмы. Снятые операторами фильма А. Шеленковым и Чен Ю-лан кинопробы (на цветной пленке) дали возможность представить для утверждения наиболее интересные кандидатуры. В Софии в это время шел подбор костюмов, работа над эскизами. Болгарскому художнику А. Грозеву было поручено разработать эскизы декорации болгарских эпизодов картины. Часть костюмов, собранных в Софии, была доставлена в Москву.

Молодой болгарский звукооператор М. Андреев знакомился под руководством старейшего советского специалиста звукозаписи Б. Вольского с последними методами магнитной записи звука, изучал условия работы по перезаписи в новой тонстудии, оборудованной по последнему слову техники. Одновременно он ознакомил съемочный коллектив с симфоническими произведениями болгарских композиторов и народной музыкой, записанной в Болгарии на пленку. Во время кинопроб, как и в дальнейшем, в период съемок, оба звукооператора находились у пульта звукозаписи: русский текст записывал Вольский, болгарский — Андреев.

Режиссер Х. Писков готовил болгарских актеров к репетициям с Л. Арнштамом, а в ходе репетиций и съемок, переводя все указания режиссеров и операторов на родной язык, добивался от болгарских актеров наилучшего осуществления поставленных перед ними творческих задач.

Так прошел подготовительный период, в ходе которого болгарские и советские кинематографисты не только познакомились друг с другом, но и выработали настоящий творческий контакт. Было завершено создание режиссерского сценария, утверждены актерские пробы на главные роли. В числе исполнителей ролей были болгарские артисты С. Савов (Георгий Димитров), Ц. Арнаудова (Парашкева Димитрова), И. Тонев (Стефчо), Г. Калоянчев (Ван дер Люббе), Э. Багоров (Геббельс), советские актеры: москвичи Ю. Аверин (Геринг), А. Ячницкий (Гитлер), Г. Юдин (рабочий Ланге), рижане Я. Осис (председатель суда Бюнгер), В. Лине (Эльза Ланге), артист Одесского русского театра Н. Волков (граф Гельдорф) и другие.

Натурные съемки требовали особой организованности и четкости работы группы, объединившей болгарских и советских кинематографистов. И такой слаженности удалось добиться. В эти дни, напри-



«УРОК ИСТОРИИ». Рабочий момент съемок фильма

мер, под руководством В. Яковлева очень успешно трудилась молодая болгарская художница А. Крыстева. Она только недавно получила высшее художественное образование (окончила Софийский институт изобразительного искусства) и стала специализироваться на Софийской киностудии в области киногрима.

Отсняв натуру, группа перешла к павильонным съемкам в Москве. В ходе этих съемок болгарские актеры проявили подлинный творческий энтузиазм. Нельзя не вспомнить, с какой огромной физической нагрузкой было связано исполнение артистом Г. Калоянчевым роли Ван дер Люббе. Молодому актеру длительное время приходилось сниматься в огне и дыму... Но к этим неизбежным трудностям своей профессии он относился с юмором, заражая весь коллектив духом неутомимого творчества.

Приближалось начало нашей работы в Болгарии. К приезду группы в Софию там была проделана большая подготовительная работа по подбору актеров на эпизодические роли и участников массовых сцен. Нас тепло встретили болгарские друзья. Уже на следующий день мы познакомили своих болгарских коллег — творческих работников Студии художественных фильмов с материалом, снятым при участии болгарских киноработников в Москве и на натуре.

Споры на художественном совете были горячими. Большинство выступлений носило ценный практический характер, ибо базировалось на понимании основных стилевых и жанровых признаков фильма.

Съемки нам предстояло начать в Софии. В поисках натуры мы исходили пешком вместе с болгарскими товарищами значительную часть болгарской столицы.

Искали, в частности, крохотный дворик, который напоминал бы сад дома на Ополченской улице № 66, в котором с 1888 по 1923 год жил Г. Димитров. Этот дом и дворик сохранились в прекрасном состоянии, там теперь музей-квартира Димитрова, и именно поэтому мы не решились нарушать чистоту и аккуратность музея нашим громоздким съемочным хозяйством...

С волнением осмотрели мы дом-музей... Вот крохотная, очень низкая и удивительно опрятная ком-

ната матери Димитрова в полуподвальном этаже. Здесь, рядом с деревенским ткацким станком Парашкевы Димитровой, стоит маленький столик. За ним при свете газовой лампы занимался Г. Димитров в дни своей юности. На полках в кабинете Димитрова более трех тысяч книг. Здесь русские, болгарские, иностранные авторы, классики марксизма-ленинизма. Огромной была у молодого болгарского революционера жажда к самообразованию! На кухне, в шкафчике под умывальником,— потайное место для хранения материалов ЦК партии. А вот потайной люк, ведущий на чердак, где во время налетов жандармерии прятались революционеры...

И вот пролетели дни съемок в Софии, наполненные яркими впечатлениями от солнечного, зеленого города, от его исключительно радушных хозяев, от волнующих документов и памятников истории народа, наполненной героической борьбой за свободу.

Накануне нашего выезда в другие города и местности страны на съемки болгарские кинодокументалисты показали нам серию видовых фильмов о своей республике. Фильмы эти сделаны любовно, изобретательно, с чувством гордости за свой родной край. Особенно интересным и по содержанию и по форме был фильм «Повесть о Тырново» — о старейшем городе Болгарии, бывшем еще в XII веке столицей Болгарского царства.

А через два дня мы начали съемки в этом уникальном по своему облику городе. Он построен амфитеатром на обрывистом, крутом берегу реки Янтра. Как живописна панорама прилепившихся на головокружительной высоте домов, как бы сросшихся с голыми скалами! Наш оператор А. Шеленков справедливо заметил, что город этот словно создан для того, чтобы быть кинонатурой. И действительно, вот уж где истинное раздолье для оператора и художника: куда ни посмотри — богатство своеобразных и редких «декораций», «фактур», многообразие «точек», ракурсов,— романтика и поэзия на каждом шагу!

Несколько дней мы с огромным увлечением работали в этом городе, снимая в различных его уголках сцены с участием жителей города, охотно нам помогавших.

А вслед за Тырново побывали мы в крупном портовом городе Бургасе, где на берегу моря раскинулся замечательный Приморский парк, у рыбаков старинного Созополя, расположенного на полуострове, у шахтеров города Димитрово, у виноградарей и табаководов плодороднейшей Фракии, у сборщиц роз в необыкновенно красивой Казанлыкской долине и во многих других местах. И всюду нас встречали, как родных, всюду помогали в работе. Помню, в Созополе на месте съемки не оказалось необходимых нам рыбачьих сетей. Съемки, которые мы могли провести только в этот день, оказались под угрозой. Услышав об этом, рыбаки и местные жители быстро отправились в какой-то склад и очень скоро на руках притащили огромнейших размеров сети — гораздо лучшие, чем те, на которые мы рассчитывали.

Во время проезда по Сливенскому району у нас испортился автобус, и нам пришлось остановиться в поле, среди бесконечных виноградников. Прошло всего лишь несколько минут, и словно из-под земли выросла повозка с представителями трудового кооперативно-земледельческого хозяйства, на землях которого мы находились. Оказывается, заметив поломку и услышав русскую речь, сторож виноградника немедленно дал знать в деревню, откуда быстро прибыла помощь. Завязалась дружеская беседа. Среди крестьян оказался Жеко Жеков, активный участник сентябрьского восстания 1923 года. Тогда он был приговорен к смертной казни...

— Но, — посмеивается Жеков, — я их всех пережил, как видите, и даже дожил до встречи с московскими друзьями на моих родных полях...

Наши гостеприимные хозяева — болгарские кинематографисты — хорошо позаботились о том, чтобы те немногие свободные от работы часы, которые были в нашем распоряжении, мы провели содержательно, интересно, лучше познакомились с достопримечательностями их родной страны.

За время работы в Болгарии мы укрепили наши связи с болгарскими кинематографистами. Режиссер Л. Арнштам, операторы А. Шеленков и Чен Ю-лан, художник А. Пархоменко, звукооператор Б. Вольский, директор картины И. Вакар и другие советские кинематографисты в ходе работы над фильмом передавали свой опыт болгарским товарищам. Оператор комбинированных съемок Г. Айзенберг и художник В. Голиков провели цикл лекций для операторов и художников Софийской студии о новых методах комбинированных съемок. Со своей стороны, мы старались делать необходимые выводы и из опыта работы болгарских кинематографистов. И, в первую очередь, обратили внимание на высокий уровень подготовки технических работников студии, на их профессиональную культуру. Наши операторы дали высокую оценку квалификации механиков съемочной аппаратуры и осветителей.

...Через несколько месяцев в Москве и Софии состоялись первые просмотры картины. И нам было приятно узнать, что сделанная вместе с нашими болгарскими друзьями картина получила положительную оценку не только художественных советов студий, но и широких кругов общественности обеих стран.

КРИТИЧЕСКИЙ ДНЕВНИК

Н. Игнатьева

КИНОСЦЕНАРИЙ ИЛИ ПЬЕСА?

Для Андрея Аверина и его двоюродного брата Алексея — героев фильма «В добрый час!» — к концу действия обстоятельства складываются отнюдь не благоприятно: их намерения рушатся, они оба не попадают в институт. А между тем можно поручиться, что зритель уходит из кинотеатра, удовлетворенный развитием сюжета. Его не смущает отсутствие счастливого финала. Победа лучших душевных и моральных качеств героев для него во сто крат важнее. Она особенно дорога, потому что не предсказана заранее, не поднесена на волшебном золотом блюдечке, а рождена в сложной внутренней борьбе, в глубоких раздумьях и настойчивых поисках.

Пафос фильма «В добрый час!» вовсе не в том, что исчерпаны все трудности и устранены препятствия на пути действующих лиц. Мы меньше всего думаем, что отныне Андрей и Алексей пойдут по гладкой дорожке, что тернии уже позади, а впереди одни благоухающие розы. Нет, жизнь только начинается — значит, будет еще немало забот, возможны и ошибки... Но мы твердо верим, что в решении сложных жизненных вопросов, в определении героями своей жизненной «точки» непременно восторжествуют их светлые, благородные черты. К этому последовательно подводит зрителя фильм, посвященный нашей молодежи, ее мечтам и исканиям.

У нас уже были кинокартины, герои которых только вступали в жизнь, делали свои первые самостоятельные шаги или готовились к ним. Но многие ли из этих фильмов заключали в себе большую правду жизни, привлекали глубоким решением проблемы? Не чаще ли мы встречались с поверхностной имитацией действительного, с традиционной схемой, с легковесным морализированием?

«В добрый час!» — произведение совсем иного склада. Автор сценария В. Розов не дает готовых рецептов, не торопится с ответом на все вопросы: он включает вас в действие и заставляет размышлять вместе с героями, требуя от вас самостоятельных выводов.

А размышлять есть о чем. Ведь герои фильма вступают в ту пору жизни, когда человек начинает всерьез задумываться о ее целях, о своем месте в ней, когда он только учится понимать, где настоящее и где подделка, когда он впервые оказывается перед необходимостью определять собственную дорогу.

Фильм «В добрый час!» не богат событиями. И это не случайно. Автора и режиссера интересуют не столько сами факты, сколько отношение к ним действующих лиц.

Если к образу Андрея Аверина подойти с той меркой, которой еще совсем недавно измерялись (да и по сию пору измеряются догматиками) качества положительного героя, — его неизбежно придется зачислить в разряд персонажей отрицательных. Он человек взбалмошный и легкомысленный. Неусидчив. Любит паясничать. Груб с матерью. Наконец, не имеет своей «точки» в жизни, своего призвания. Но, нисколько не притушевывая все эти черты, показывая нам парнишку, испорченного легкой и беззаботной жизнью, В. Розов в то же время открывает в нем другие стороны характера...

Удивительно точен портрет, выписанный драматургом! И сущность характера, схваченного во множестве живых черт, тонко почувствовал Л. Харитонов — исполнитель главной роли фильма. Да, вот он такой — Андрей Аверин, бесшабашный, разболтанный, дурашливый... И понятно, почему Анастасия Ефремовна (артистка Л. Чернышева), сравнивая своего сына с лощеным и рассудительным Вадимом Розваловым (артист О. Анофриев), горестно восклицает: «Ой, какая разница!» Неплохая, но недалекая женщина, она видит только это внешнее несходство и не замечает тех качеств, которые высоко поднимают Андрея над мелкой и честолюбивой натурой Розвалова.



«В ДОБРЫЙ ЧАС!»

В Андрее — Харитонове уживаются совсем разные начала: легкомыслие и желание добраться до сути вещей; беззаботное веселье и глубокая тоска; внешняя грубоватость и душа человека чуткого и отзывчивого. Следуя за драматургом, Л. Харитонов показывает, как много противоречивого в его герое. Вот он только что валял дурака, дразнил брата, но пришла Маша — и в Андрее заговорил другой человек, который охвачен тревогой за будущее, стремлением куда-то направить свои силы и способности... Появился задумчивый взгляд, в речи — какие-то новые, задушевные интонации. И снова это ненадолго: словно стыдясь неожиданно возникшей интимной беседы, Андрей с напускной бравадой небрежно бросает Маше: «А вы не глупы, с вами приятно поболтать».

Уже одна эта сцена раскрывает большой художественный замысел драматурга, которому важно было показать становление именно такого — неустойчивого, противоречивого, но честного характера.

Хорошие задатки Андрея все время рвутся наружу, ищут выхода, но им нужна опора, крепкая поддержка, и, когда она приходит в лице Алексея, — лучшие свойства юношеской натуры побеждают. Влияние Алексея на Андрея очевидно. Но опять-таки это вовсе не дань традиционной схеме — герой положительный и герой «заблуждающийся». Не декларативным противопоставлением, не нарочитой демонстрацией преимуществ одного характера перед другим утверждается сила положительного начала. Пример Алексея действует как бы исподволь, в повседневном течении жизни, постепенно рассеивая сомнения Андрея, направляя его на верный путь.

Правда, роль Алексея сыграна в фильме менее интересно, чем она написана автором и воссоздана на сцене Центрального детского театра Олегом Ефремовым. Артист Л. Давыдов-Субоч подчеркивает в Алексее черты человека волевого, целеустремленного и не замечает других его качеств: большой душевной мягкости, деликатности, внутреннего такта. А ведь для раскрытия взаимоотношений героев эти свойства имеют весьма серьезное значение.

•

Поднимая большие вопросы воспитания и морали, фильм «В добрый час!» открывает истинный мир понятий и чувств современной молодежи — и за это зрители будут благодарны авторам картины.

Но фильм «В добрый час!» — не оригинальное произведение. Существует пьеса, послужившая предметом экранизации. Есть спектакль Центрального детского театра, пользующийся большим и заслуженным успехом. И если у многих зрителей, не знавших пьесы и не видевших спектакля, фильм вызывает симпатии, то на людей, знакомых со сценическим воплощением «Доброго часа», картина не производит большого впечатления.

Был период, когда значительную долю кинематографической продукции составляли так называемые фильмы-спектакли. Это было добросовестное перенесение на экран сценического действия: здесь, как правило, повторялись театральные мизансцены и лишь время от времени использовалось одно из средств кино — крупный план. Получался некий странный гибрид театра и кино: исчезала непосредственность воздействия театрального зрелища, собственно же кинематограф с его разнообразными приемами выразительности не вступал в свои права.

Хорошо, что мы как будто бы уже отказались от этой практики, ничем не обогащавшей киноискусство.

Но вот перед нами фильм «В добрый час!» (постановка В. Эйсымонта). В титрах его нет ссылок на пьесу. А между тем картина эта сохраняет многие специфические особенности произведения, предназначенного для театра.

Не надо скрупулезно сопоставлять пьесу и сценарий, чтобы понять, что работа драматурга заключалась главным образом в сокращении текста пьесы, а не в попытке создать новое произведение, построенное по законам кино. Слово, речь персонажей, служившие в пьесе основным способом характеристики, и в фильме оказались главным (если даже не единственным) средством раскрытия характеров.

Преобладание диалога, закономерное для пьесы, привело к явной театральности кинокартины. Построение большинства кадров (оператор Б. Мона-

стырский) напоминает театральные мизансцены и меньше всего говорит о том, что мы имеем дело с искусством кино, требующим наглядности и зрелищности изображения. Режиссура мало обогатила произведение, не добавила нового к уже известному нам ранее.

Какими приемами пользуется режиссер там, где он пытается выйти за рамки театрального спектакля?

Вот Алексей провалился на экзаменах — мы видим его у списков Тимирязевской академии: имени Алексея там нет. И дальше идут кадры, которые показывают Алексея, бродящего по Москве. Можно было бы согласиться с таким решением, если бы в этих кадрах заключался глубокий внутренний смысл, если бы в бесцельном путешествии Алексея по городу раскрывались его душевное состояние, глубокая горечь и обида, вызванные временным крушением надежд. Но этого нет, а есть величественные виды столицы: мост, Кремлевская стена, вокзалы... И получается, что режиссер просто иллюстрирует реплику Алексея «гулял по Москве», произнесенную Алексеем в ответ на вопрос, где он был.

Таким же прямолинейным и иллюстративным выглядит и эпизод около училища имени Баумана. В пьесе, рассказывая Алексею о том, почему он не пошел сдавать экзамен, Андрей говорит: «Вхожу, понимаешь, в училище, народищу, как всегда, — тьма. У всех глаза беспокойные, волнуются, переживают, а мне хоть бы хны, абсолютно равнодушен. Вижу, в углу какая-то девчонка стоит: худенькая, белобрысая, косички висят жиденькие, во! — в палец толщиной — одета так себе, неважно; прижала к себе книжки и что-то шепчет, не поймешь — не то зубрит, не то молится... Тоска меня взяла. Ну чего, думаю, лезу, может, ей поперек дороги становлюсь. Мне-то все равно, а ей охота... И другим тоже... призвание, наверное; взял, повернулся и ушел».

Очевидно, можно было поставить эту сцену так, чтобы зритель понял и волнение девочки, для которой сейчас решается ее судьба, и то, какой серьезный переворот в душе героя произвела эта встреча, как всколыхнула она все доброе и честное в его натуре... Словом, большое содержание этого эпизода, выраженное кинематографически наглядно, могло многое объяснить зрителю в характере Андрея.

Но режиссер опять-таки прибегает к иллюстрации, не пытаясь найти те средства, которые бы передали не столько внешнюю сторону событий, сколько их существо. Сначала мы видим в кадре маловыразительное лицо девушки, зубрящей конспекты, а затем бросающего на нее взгляд Андрея. Никакой внутренней борьбы, раздумий! И не случайно после этого Андрею все-таки приходится произносить цитированную выше реплику: она разъясняет смысл показанной сцены.



«В ДОБРЫЙ ЧАС!»

Думается, что успех фильма «В добрый час!» никак нельзя целиком отнести за счет кинематографии. Бесспорные достоинства фильма — это прежде всего достоинства пьесы, положенной в его основу.

В основе фильма должна лежать оригинальная кинодраматургия; пьеса, пусть самая талантливая, должна идти на театре, а не перекочевывать в своем первозданном виде на киноэкраны.

«В ДОБРЫЙ ЧАС!»



Н. Халатов

КРИТИЧЕСКИЙ ДНЕВНИК

РАСТИ, МУРЗИЛКА!

К счастью, ханжеские разговоры о «непедагогичности» изображения отрицательных явлений и отрицательных персонажей в произведениях для детей уходят в прошлое. В сатирических произведениях для детей зазвучали темы, заставляющие задуматься не только ребят, но и взрослых. Вспомним, например, сатирические стихи А. Барто: «Леночка с букетом», «Лешенька, Лешенька», «Дедушкина внучка»... Разумеется, перемены не могли не произойти и в искусстве мультипликации. Недавно на экраны кинотеатров вышел мультипликационный фильм «Приключения Мурзилки». Это уже не набившая оскомину история грязнули или ученика, не выучившего урок — это по-настоящему сатирическое изображение маленького лицемера, подлеца, о которых в свое время писал Б. Житков: «...Есть и среди детей подлецы, которые мекешат, что пупсиком можно быть не без пользы. Быстро соображают, что̀ взрослым надо, какие по ихнему дети, и этих детей разыгрывают».

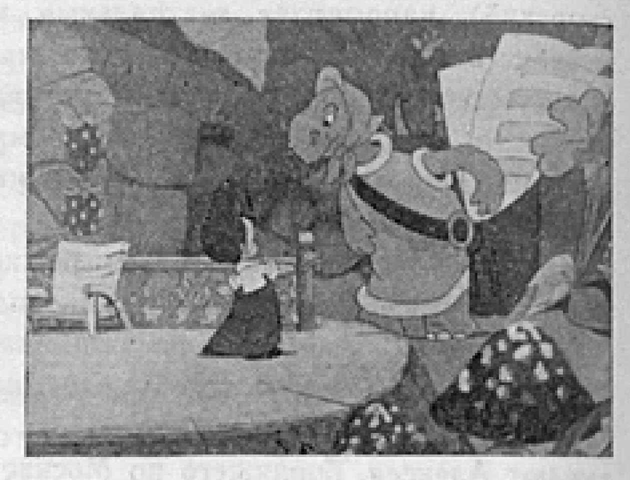
Поглядите на Петю — не правда ли, какой благовоспитанный, какой нежный и чувствительный мальчик! Недаром Мурзилка, которому редактор детского журнала заказал сделать портрет хорошего мальчика для обложки журнала, восклицает в восторге: «Из фотопортрета этого мальчика можно сделать обложки на целый год!»

Образ Пети — очевидная удача создателей фильма. Уже по тому, как ловко разыгрывает Петя пай-мальчика перед своей ничего не подозревающей «дорогой мамочкой», безошибочно угадывается лицемер. И слишком сладкие улыбочки, и слишком почтительные позы, и слишком вкрадчивые интонации — все невольно заставляет усомниться в искренности Пети.

Но вот маска пай-мальчика сброшена, однако образ маленького хитреца не стал плоским, однолинейным. Петя не только лицемер, он жаден, жесток, труслив.

Взрослый зритель отчетливо видит, откуда берется дурное в Пете. От «дорогой мамочки» так и разит матерой, самодовольной мещанкой. В киоске мальчишке продают папиросы и спички...

«Приключения Мурзилки» — очень смешной фильм. Отрицательные герои высмеяны так, как они того заслуживают. Особенно смешон конец фильма. Петя, только что получивший выписанный ему «дорогой мамочкой» детский журнал, с гордостью показывает ей свой портрет на обложке, «портрет



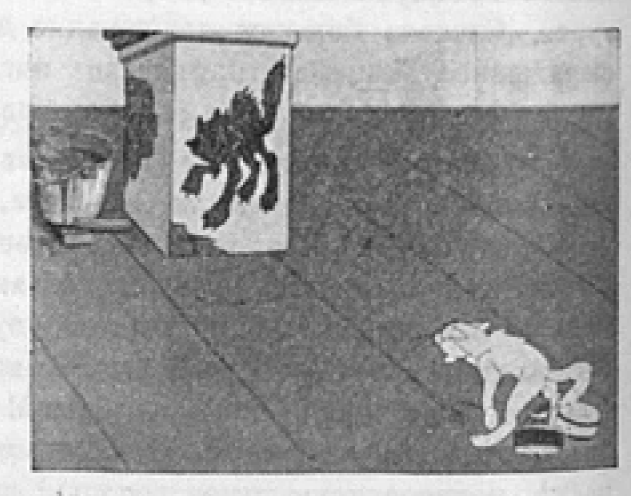
— Срочно необходим портрет хорошего мальчика!



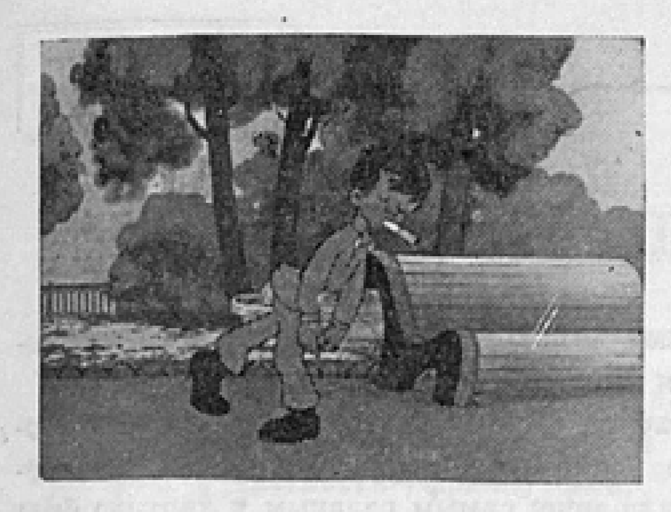
— Это, кажется, то, что мне нужно! Вылитая обложка!



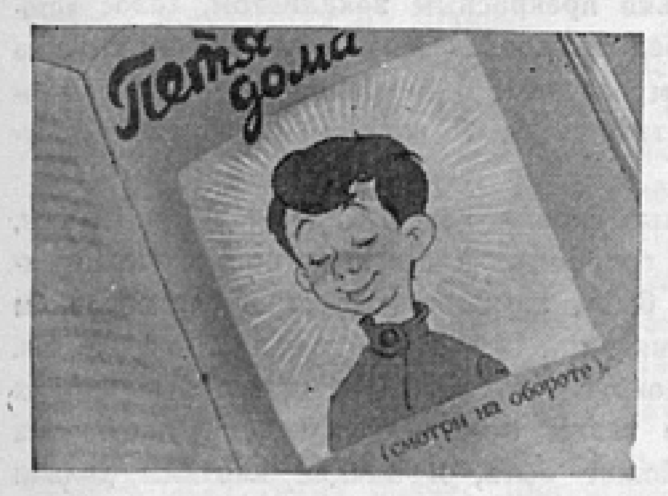
И Мурзилка с радостью сообщает редактору о выполненном задании



Как только «дорогая мамочка» ушла, «хороший мальчик» прицепил к хвосту кошки две консервные банки...



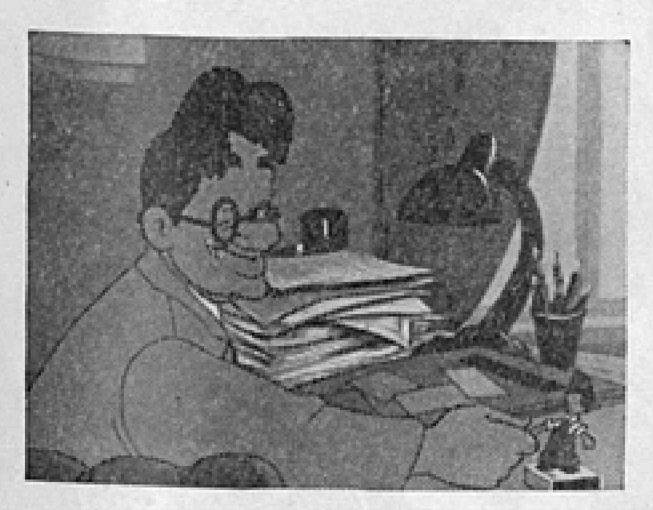
Накурился!!



В «портрете хорошего мальчика» Петя узнал самого себя



Зато на обороте... Сделанные Мурзилкой фотографии рассказали о проведенном Петей дне



...Печать должна не только отмечать хорошее, но также разоблачать дурное

хорошего мальчика», а перевернув страницу, он вдруг снова видит себя, но уже такого, каков он на самом деле. Выражение лиц мамочки и сына можно представить!

Удачен и условный образ Мурзилки. Расторопный, находчивый, остроумный мальчуган с первых же кадров прочно завоевывает симпатии зрителей.

В сатирических и юмористических произведениях герои положительные в сопоставлении с отрицательными нередко выглядят бледными, схематичными. Образ Мурзилки выдерживает такое сопоставление. Ведь это — не идеальная схема, а в свою очередь живой характер. Вот Мурзилке надо позвонить в редакцию по обычному, «человеческому» телефону-автомату. Это на первый взгляд невозможно: слишком велик телефонный аппарат для крохотного Мурзилки. Но Мурзилка не унывает. Когда надо слушать собеседника, он отважно карабкается по ручке телефонной трубки к мембране, когда надо самому говорить, он ловко, словно по ледяной горке, съезжает вниз, к микрофону, говорит, склонясь к микрофонной решетке. Закончив разговор, Мурзилка не забывает заглянуть в окошечко «Возврат монеты» и, убедившись, что монеты нет, недоуменно пожимает плечами.

Авторы фильма не боятся ставить своего положительного героя в смешные положения. Что тут страшного? Смех имеет самые различные оттенки. В «Приключениях Мурзилки» каждому свое: Пете — осуждающий смех, Мурзилке — сочувственный.

Часто смех в зрительном зале вызывается остроумием Мурзилки, его находчивостью. Чтобы у перепачканной сажей кошки, носящейся по крыше вокруг дымовой трубы, не «закружилась голова», Мурзилка малюет на трубе мышь. Кошка бросается на мышь, на светлой трубе отпечатывается черный силуэт кошки, а кошка становится снова белой.

Смешной фильм не только удовлетворяет настоятельную потребность детей в смехе, он учит их зорче видеть смешное в самой жизни, развивает одно из ценнейших человеческих чувств — чувство юмора. И он очень педагогичен этот фильм — педагогичен в лучшем смысле слова, несмотря на то, что отрицательные персонажи, к огорчению любителей благополучных концов, не превращаются в положительных.

Когда-то Горький призывал детских писателей создать новые юмористические персонажи, которые явились бы героями целых серий книжек для детей. Известно, что писателям не удалось пока создать таких героев. Будем надеяться, что милый, веселый Мурзилка станет героем большой серии мультипликационных фильмов.

Расти, Мурзилка!

Валерия Барсова

КРИТИЧЕСКИЙ ДНЕВНИК

ПЕВЕЦ В ФИЛЬМЕ

Самое интересное в сюжете этой картины то, что он не выдуман сценаристом. Кусок жизни, перенесенный на экран, еще не является художественным произведением — я это великолепно понимаю. И не мое дело судить о специфических качествах кинокартины — это дело специалистов и критиков по призванию. Меня заинтересовало в картине нечто другое...

Года четыре назад я впервые увидела и услышала Артура Айдиняна на концерте в Сочи. Это было уже после первого вмешательства хирурга в его болезнь глаз. Певец, до тех пор известный мне только по его радиовыступлениям, стал понемногу прозревать. Но двигался он неуверенно, какой-то «ощупывающей походкой», и в выражении глаз его было что-то неподвижное, тяжелое. Я знала, что этот полуслепой юноша делает огромные усилия для того, чтобы завоевать себе место в родной ему сфере музыкального искусства. Голос его произвел на меня неотразимое впечатление, я почувствовала в нем певца, щедро одаренного природой. Тогда мне вспомнился наш Николай Островский. Может быть, потому, что город Сочи связан до известной степени с биографией незабвенного советского писателя...

А когда я смотрела кинофильм «Сердце поет», то невольно вспомнила роман, прочитанный мною в далеком прошлом. Это книга вдумчивого и проникновенного датского писателя Германа Банга о талантливом мальчике — скрипаче Иогане Уйхажи. Иоган не сумел проложить себе на родине путь в жизни, да у него фактически и родины-то не было. Банг так и озаглавил свой роман — «Без родины».

И вот перед глазами кинозрителя иная, но схожая человеческая судьба — в иную эпоху, на иных земных широтах.

Очень просто, бесхитростно рассказана в фильме история о том, как советский профессор-офтальмолог вернул зрение слепому певцу. История эта известна всей стране да, пожалуй, и всему миру из газет и радиосообщений. Но, когда по сюжету сценария в образе прозревшего Карена предо мной предстал действительно прозревший певец Айдинян, я (да простят мне некоторую сентиментальность) не могла удержать слез. Радость жизни — вот настоящая тема фильма «Сердце поет».

За четыре года, протекших со дня первой встречи в Сочи, голос Айдиняна стал значительно богаче, звук окреп, диапазон стал шире. Теперь это голос по-настоящему вышколенного и мастерски владеющего своими данными певца.

То, что фабула фильма построена слишком прямолинейно, не ослабило во мне интереса к кинокартине. Ведь для меня самым главным в картине была судьба певца. Айдинян предстает перед кинозрителем не только прекрасным вокалистом, голос которого способен волновать миллионы слушателей, но и одаренным актером. В наиболее напряженные моменты действия игра Айдиняна выразительна, лирична.

В отдельных сценах, когда Карен — Айдинян поет, оркестровое сопровождение в картине слишком громко. Может быть, звучание оркестра следовало бы несколько смягчить. Слишком много также динамики, движения вокруг Карена в его сольных вокальных кусках. Это также отвлекает зрителя от существа картины. Может быть, в начале картины должен быть какой-нибудь титр, кратко рассказывающий, вернее, напоминающий зрителю существо факта, легшего в основу киносюжета...

Музыкальных картин у нас мало — хорошо, что появилась еще одна. А песни, исполненные Айдиняном — Кареном на экране, имеют все основания стать любимыми песнями советской молодежи.

«СЕРДЦЕ ПОЕТ»



И. Адов

КРИТИЧЕСКИЙ ДНЕВНИК

ПОВЕСТЬ, РАССКАЗАННАЯ НЕ ДО КОНЦА

С каждым годом мы все лучше, полнее узнаем творчество мастеров зарубежной кинематографии, в частности—французской. Мы знакомы теперь и с тонкой лирикой Рене Клэра, и с темпераментным драматизмом Клода Отан-Лара, и с умным юмором Жана-Поля Ле Шануа...

Фильм «Люди в белом» знакомит нас с новой стороной, своеобразным жанром французской кинематографии — он представляет собой кинодневник, повествующий о будничном труде рядового врача. Его отличает внешняя скромность, простота, достоверность. Авторы решили увлечь зрителей не хитро задуманным сюжетом, не драматизмом эффектных ситуаций, не остроумием диалогов, а точно зафиксированной, ничем не прикрашенной правдой жизни. Экранизируя роман Андрэ Субирана, посвященный благородному труду врача, они стремились сохранить его убедительный «документальный» стиль и среди многообразных художественных средств кинематографа избрали лишь те, которые родственны природе этой скромной и правдивой книги.

Герой фильма Жан Нерак, получив медицинское образование, становится сначала ординатором парижской клиники, потом — сельским врачом. Манера неторопливого повествования дает возможность сценаристу Морису Обэрже и режиссеру Ральфу Абибу показать первые самостоятельные шаги молодого врача очень подробно — мы видим трудные дни и ночи в клинике, присутствуем при сложных хирургических операциях, и точность, как бы документальность киноповести делает нас внимательными и доброжелательными зрителями.

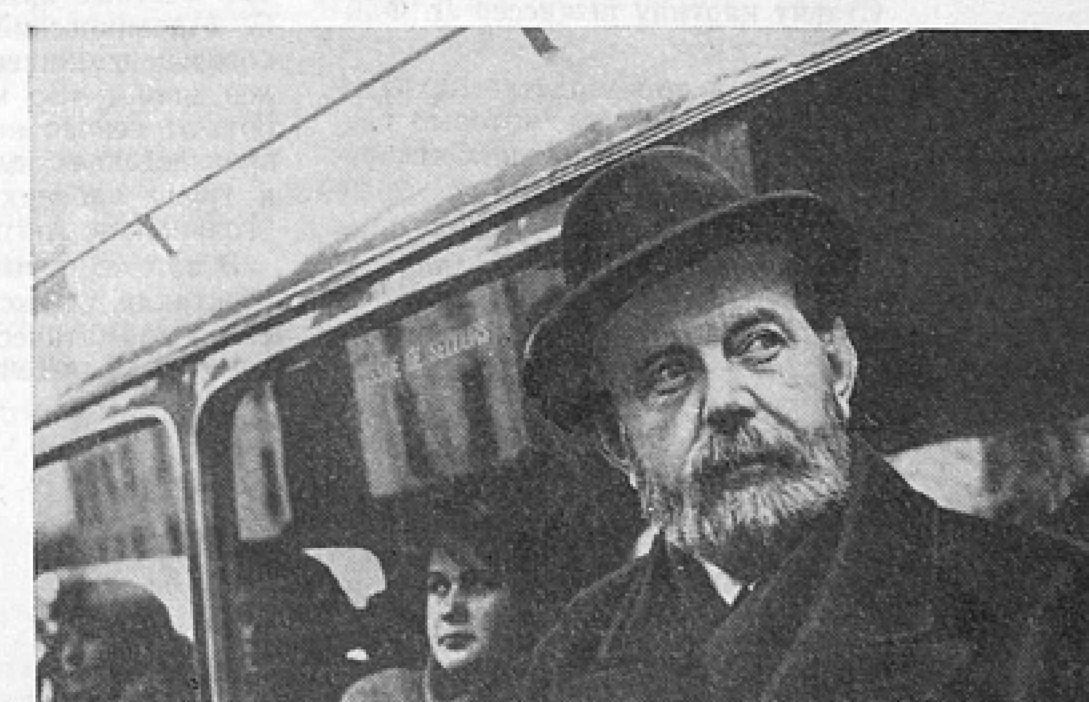
Но не только достоверность обстановки действия располагает к фильму. Сценарист и режиссер привлекают наше внимание к тому, как складывается характер молодого героя, как жизнь учит, облагораживает его. Актер Раймон Пелегрен сразу же дает нам возможность почувствовать одаренность и целеустремленность Жана Нерака, искренне влюбленного в медицину. Но этому талантливому юноше не хватает знания жизни, людей, социальных условий. И только когда Жан Нерак, повинуясь внутреннему влечению своей цельной натуры, покидает Париж ради трудной работы в глухой деревеньке, когда он находит удовлетворение в суровом будничном труде для крестьян, еще не очень хорошо понимающих разницу между врачом и знахарем, — лишь тогда Нерак становится полноценным человеком.

Очень скупо, фрагментарно показана в фильме история любви Нерака и Марианны — но и она помогает раскрыть главную тему фильма. Юный Жан Нерак, не знающий людей, не понимает и любви — он даже циничен и вульгарен в своем отношении к Марианне. И только тогда, когда Нерак узнал человеческие страдания и понял цену дружбы, духовной близости, он стал по-настоящему взрослым и увидел в любви этой простой и преданной девушки счастье.

А вот другая большая, сложная линия — история профессора Обэрже, ставшего холодным чиновником

«ЛЮДИ В БЕЛОМ»





в медицине, потерявшего чувство долга перед наукой и людьми — сама по себе интересна, но с главной темой не срослась и как бы разбивает киноповесть на две части. Это — существенный промах сценариста, мешающий живости восприятия и цельности впечатления от фильма. Из-за этого промаха фильм в значительной своей части кажется затянутым.

Быть может, авторы фильма хотели показать, как Жан Нерак избрал своим жизненным идеалом не популярного и процветающего столичного профессора, ставшего самодовольным эгоистом, а безвестного труженика науки, сельского врача Дельпеша. Видимо, авторы действительно имели в виду свести, столкнуть в конфликте этих людей, но они не нашли композиционной формы, в которой этот конфликт нашел бы убедительное воплощение, и сюжетная линия профессора Обэрже оборвалась на полуслове.

...Итак, Жан Нерак, решивший использовать свободные дни для поездки в глухую горную деревушку, остался в ней навсегда, чтобы сменить старого доктора Дельпеша на его трудовом посту и разделить с крестьянами их нелегкую судьбу. О том, как осознал Нерак свой профессиональный долг, фильм говорит ясно и убедительно. Но ничего не сказано о том, как Нерак по-новому понял и осознал свой долг гражданина и патриота. В этом — идейная ограниченность фильма. Сама логика сюжета, логика развития художественного образа вели авторов к тому, чтобы более полно, более мужественно показать, какую жизнь увидел Нерак во французской деревне, какие человеческие драмы — кроме невежества сельских жителей — побудили его отдать свои силы и способности народу.

Авторы фильма ставят точку раньше, чем рассказ о Нераке окончился. Наверное, Нерак задумался не только о том, как тяжелы условия жизни французских крестьян, но и о виновниках их бедствий. Однако эта тема осталась «за кадром».

Можно предположить, что любовь к жизненной правде, — а она видна в творчестве авторов фильма, — приведет их в новых работах к более смелым идейным обобщениям.

Киностудии в 1957 году

ТАШКЕНТСКАЯ СТУДИЯ

В беседе с нашим корреспондентом директор Ташкентской киностудии С. Мухамедов сказал:

— В год сорокалетия Великого Октября студия работает над несколькими художественными фильмами.

Среди них — фильм «По путевке Ленина», посвященный созданию в Ташкенте по декрету В. И. Ленина первого в Средней Азии университета. Он напомнит о том, как росли первые поколения узбекской советской интеллигенции. Сценарий фильма «По путевке Ленина» написан Уйгуном, М. Шевердиным и С. Мухамедовым. Ставит картину режиссер Л. Файзиев.

Сейчас в производстве находятся еще два фильма, которые также будут закончены к Октябрьским празднествам.

Фильм «Рыбаки Арала» посвящен жизни Кара-Калпакской автономной республики, которая входит в состав Узбекской ССР. Картина расскажет о полных героизма трудовых буднях рыболовецкого колхоза на Арале. Сценарий написан Н. Жапаковым и М. Мелкумовым. Режиссер — Ю. Агзамов.

Уже полным ходом идут съемки приключенческого фильма «Случай в пустыне» (сценарий местных авторов О. и Н. Бондаренко, режиссер-постановщик З. Сабитов). В дальнейшем предполагается осуществить постановку фильма «Путь Хайдара» (сценарий В. Липко и Н. Юденича) — о борьбе за победу Советской власти в Узбекистане, о пути к революции узбекского юноши Хайдара.

Несколько слов о новых сценариях и о планах студии на ближайшее будущее. Ю. Герман и Б. Рест пишут сценарий, который расскажет об истории освоения Голодной степи. Труженикам сельского хозяйства, колхозникам-хлопкоробам и механизаторам МТС посвящают свой сценарий Н. Сафаров и А. Давидсон. Молодые местные авторы М. Еленин и Г. Марьяновский, по сценарию которых в минувшем году поставлен фильм «Во имя счастья», работают сейчас над своим новым произведением для кино о жизни и труде рабочих Узбекистана — угольщиков Ангрена.

В наших планах — экранизация спектакля узбекского академического драматического театра имени Хамзы «Дочь Ганга». Этот спектакль, поставленный по мотивам романа Рабиндраната Тагора «Крушение», пользуется большой любовью у зрителей.

Все более крепнущей дружбе советского и индийского народов будет посвящен запланированный нами фильм «Комде и Модан» по одноименной поэме средневекового писателя Средней Азии Бедиля. Бедиль много лет жил в Индии и рассказал в своей поэме о любви узбекского юноши к прекрасной индийской девушке. Намечена также экранизация народного каракалпакского эпоса «Кырк-Кыз».

В сценарном портфеле студии имеется ряд сценариев, в той или иной степени требующих доработки. В их числе — сценарий местных авторов К. Яшена и В. Мельчакова о жизни и деятельности основоположника узбекской советской литературы, поэта, композитора, драматурга и крупного общественного деятеля Хамзы Хаким-заде Ниязи; сценарий о великом узбекском ученом-астрономе Улугбеке, написанный М. Шевердиным; сценарий З. Фатхуллина, рассказывающий об ирригаторах хлопковых полей.

Министерство культуры СССР за последнее время заметно усилило творческую и техническую помощь студии. Это поможет выполнить план 1957 года и будет способствовать подъему кинематографии Узбекистана.

«СТО СОРОК ФЛАГОВ»



Центральная студия документальных фильмов деятельно готовится к съемкам VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов. Кинорепортаж о празднике молодости войдет в киножурналы и специальные выпуски хроники. Несколько короткометражек познакомят зрителей с искусством разных народов, с концертными выступлениями делегаций различных стран.

Кроме того, будет создан большой цветной полнометражный фильм «Сто сорок флагов». Он должен воссоздать яркую, красочную панораму фестивальных дней. Постановка этой картины поручена режиссерам М. Слуцкому, Л. Дербышевой и А. Рыбаковой. Сценарный план будущего фильма разработан писателем Е. Воробьевым.

«Нашу работу, — рассказывают режиссеры, — мы начали с просмотра пяти фильмов, посвященных фестивалям прошлых лет. Нам хотелось учесть опыт наших товарищей, их удачи и промахи, хотелось избежать и возможных повторов.

Все эти картины оказались очень интересными, различными по замыслам, акцентам, творческой манере. Наиболее сильное впечатление оставляют эпизоды, где авторы фиксируют внимание на людях, где возникают портретные зарисовки, биографические миниатюры, где эффектный праздничный материал не заслоняет основной цели фестиваля — объединения молодежи для борьбы за мир и дружбу.

Именно этой идеей хочется пронизать и наш фильм «Сто сорок флагов». Предвосхитить детали будущего репортажа невозможно. Сценаристом нашим будет сама жизнь — события фестиваля. Но есть темы, которые задуманы в сценарном плане и которые мы постараемся воплотить в картине.

Одну из таких тем мы называем: «Несмотря ни на что...». Это будет рассказ о том, как, преодолевая различные препятствия — официальные запреты, далекие расстояния, отсутствие средств, — энтузиасты фестиваля добираются до Москвы.

Другой фрагмент будущего фильма носит условное название «Руки». Тут мы хотим напомнить о том, что́ могут сделать руки людей, когда они работают на счастье человечества.

Значительное место в фильме займут кадры, показывающие встречи с молодежью колониальных стран.

Конечно, в картину войдут концерты и спортивные соревнования. Но нам хочется, чтобы эти кадры не носили иллюстративного характера, а помогали бы лучше понять душу народа, его национальную культуру, его мысли и чаяния.

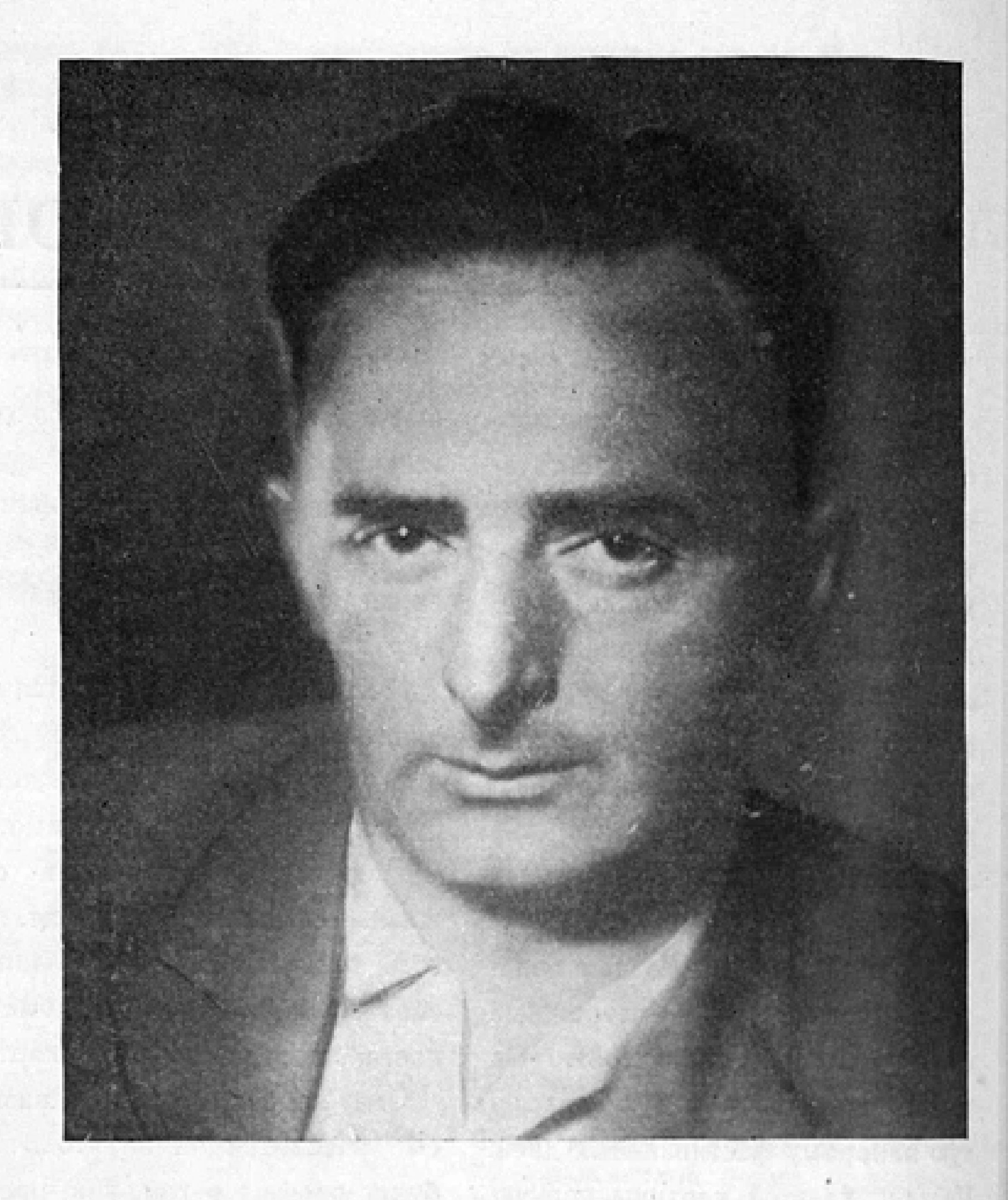
В нашем сценарном плане есть и такая тема: «Кому на фестивале некогда». Эти киностранички будут посвящены тем, кто заботится о гостях праздника.

Вероятно, в бытовых зарисовках будет немало смешного и веселого».

Режиссеры тесно связаны с Международным подготовительным комитетом VI Всемирного фестиваля. Там они знакомятся с программой фестиваля, с эскизами оформления Москвы, намечают места будущих съемок. В Подготовительный комитет поступает из всех стран множество песен. Лучшие из них станут основой музыкального оформления фильма.

К числу людей, которым «на фестивале будет некогда», можно смело отнести и кинематографистов. Съемочный коллектив со всей своей кинотехникой на время фестиваля переселится из киностудии в помещение одной из московских школ. В распоряжение группы предоставляются самые различные средства связи, в том числе вертолеты и катеры. Создается группа репортеров, которая будет находиться в гуще фестивальных событий и сможет оперативно сигнализировать съемочной группе обо всем, достойном внимания.

Из рабочих тетрадей Дзиги Вертова



Неостывшие строки

Мы находимся в квартире Дениса Аркадьевича Вертова на Большой Полянке. Благодаря заботам верного товарища покойного режиссера, Е. И. Свиловой, здесь собраны и хранятся в образцовом порядке рабочие тетради и множество других материалов, в которых запечатлены творческие поиски, замыслы, раздумья замечательного мастера поэтического документального фильма.

Не нужно ждать какой-либо юбилейно-биографической даты, чтобы обратиться к рукописному наследию поэта-режиссера, надо почаще вспоминать о том, что сделал Дзига Вертов в советской кинематографии, и о его неосуществленных мечтах.

Как это началось?

Начал с ранних лет. С сочинения разных фантастических романов («Железная рука», «Восстание в Мексике»), с небольших очерков («Охота на китов», «Рыбная ловля»), с поэм («Маша»), с эпиграмм и сатирических стихов («Пуришкевич», «Девушка с веснушками»).

Затем это превратилось в увлечение монтажем стенографических записей, грамзаписей. В особый интерес к возможности записывать документальные звуки. В опыты по записи словами и буквами шума водопада, звуков лесопильного завода и т. д.

В музыкально-тематические слово-монтажи («Лаборатория слуха»).

Затем — весна 1918 года — переключение на кино. Начинается М. Гнездниковский, 7 и работа над журналом «Кинонеделя». Мысли о вооруженном глазе, о роли киноаппарата в деле исследований жизненного мира. Первые опыты «рапидной» съемки, представление о «киноглазе» как о рапидном глазе (чтение «рапидом» мыслей)...

Отменяю обычные 16 кадров в секунду. Обычными приемами съемки объявляются наряду с рапидной съемкой мультипликационная съемка, микросъемка, макросъемка, обратная съемка, съемка с движущимся аппаратом и т. д.

Киноглаз понимается, как «то, чего не видит глаз», как микроскоп и телескоп времени, как управление съемочными аппаратами на расстоянии (как телеглаз), как рентгеноглаз, как «жизнь врасплох» и так далее.

Все эти разные определения взаимно дополняли друг друга, так как под киноглазом подразумевались:

все киносредства,

все киноизображения,

все приемы, способы, которыми можно было бы вскрыть и показать правду.

Не киноглаз ради киноглаза, а правда средствами и возможностями киноглаза, то есть киноправда.

«Съемка врасплох» не ради «съемки врасплох», а ради того, чтобы показать людей «без грима», схватить их глазом аппарата в момент не игры, прочесть их обнаженные киноаппаратом мысли.

Киноглаз как возможность сделать невидимое видимым, неясное — ясным, скрытое — явным, замаскированное — открытым, игру — не игрой.

Но мало показать на экране куски правды, отдельные кадры правды. Нужно эти кадры еще так тематически сорганизовать, чтобы в целом получилась правда. Это задача еще более трудная. Здесь мало теоретического изучения вопроса. Требуется проделать сотни и тысячи опытов, чтобы овладеть этой новой областью изобретательской кинематографической работы.

«Если японский ученый, — говорит Ленин, — чтобы помочь людям победить сифилис, имел терпение испробовать 605 препаратов, пока он не выработал 606-й, удовлетворяющий известным требованиям, препарат, то у тех, кто хочет решить задачу более трудную, победить капитализм, должно хватить настойчивости испробовать сотни и тысячи новых приемов, способов, средств борьбы для выработки наиболее пригодных из них» («Великий почин»).

Киноглаз, который поставил себе с самого начала задачу: «смычка науки с кинохроникой в целях борьбы за показ правды, за коммунистическую расшифровку действительности», рождался в десятках и сотнях опытов. Эти опыты, вызвавшие всестороннее развитие дела кинохроники и научной съемки, проводились из месяца в месяц, из года в год. При этом приходилось преодолевать нечеловеческие трудности не только организаторского и технического порядка, но главным образом трудности, вызванные нашим неумением показать неизбежность и необходимость этой работы. В этой экспериментальной работе можно различить три периода.

Первый период начинается 1918 годом. Это опыты в период гражданской войны, когда выпускается «кинонеделя» и съемки идут в боевой обстановке на всех фронтах

К счастью, Дзига Вертов очень подробно писал о них в своих тетрадях.

Каждая из них запечатлела духовную жизнь советского художника-патриота. Это тетради-дневники — по ним можно восстановить и обстоятельства жизни, и все этапы работы, и историю созревания мастерства режиссера, проложившего новые пути в искусстве документального кино.

В каждой строке сквозит мысль о деле, которому он посвятил себя безраздельно. И потому запись в дневнике превращается то в черновик полемической статьи, то в заявку на новый фильм, то в исследование песенного фольклора, то в проект организации лаборатории — с чертежами, схемами, планами.

Но чаще всего страницы этих толстых тетрадей в черных коленкоровых обложках заполняются взволнованными размышлениями о прекрасной юности Советской страны. Дзига Вертов был поэтом, влюбленным в нашу жизнь. Он записывает во время поездки на новостройку, что строители гидростанции решили назвать водохранилище «озером Ленина», трижды подчеркивает эти строки и восхищается поэтичностью простого жизненного факта. Он записывает впечатления от встреч с колхозницами, спортсменами, фронтовиками и тут же делает наброски сценарных разработок, посвященных этим людям. Однажды, сидя у окна гостиницы, он невольно подсмотрел маленькую бытовую сценку, немедленно записал ее, и потом она долго не давала ему покоя, потому что ускользнула от «киноглаза». Поэзия живой жизни — вот что не дает покоя Дзиге Вертову, заставляет его искать новых и новых выразительных средств искусства кино.

В 1918 году чуткий к талантливым людям Михаил Кольцов привлек Вертова к работе в кинохронике, и с тех пор все его мысли были направлены к одной цели — сделать документальный кинематограф поэтичным.



Дзига Вертов на съемках фильма «Энтузиазм» («Симфония Донбасса»)

В 1934 году Дзига Вертов писал: «Много сотен, а может быть тысячи, страниц белой бумаги исписаны моей рукой в процессе съемки и монтажа фильма. И все это только для того, чтобы уничтожить исписанное в момент, когда приходит такое ясное и простое, как улыбка бетонщицы Белик, решение».

Вот они — эти листки, исписанные в часы поисков поэтического образа.

Здесь публикуются несколько страниц из тетрадей Вертова. Записи относятся к разным годам, и не каждую из них можно точно датировать.

Но все они, в сущности, представляют собой подробный рассказ о творчестве.

Вспоминая в тридцатых годах свою юность, Вертов в газетной заметке писал: «Сообщения из разных концов Советского Союза о том, что «Три песни о Ленине» рождают в зрителях четвертую песню, песню подъема, песню социалистического труда, делают автора счастливым. Ради этого и жить стоило. И бороться стоило. И переносить обиды стоило. Теперь и подвал на Тверской, где было темно и сыро, но где рождались «киноправды», где рождался «киноглаз», кажется приятным воспоминанием...».

гражданской войны. К этому периоду относится и «Бой под Царицыном», и «Дело Миронова», и «Вскрытие мощей Сергия Радонежского», и «Поезд ВЦИК» и так далее. Заканчивается этот период большим фильмом в 13 частях: «История гражданской войны».

Второй период начинается 1922 годом. Его можно назвать периодом «Киноправды». Появляются кинофельетоны, киноочерки, киностихи, кинопоэмы, кинопередовицы и так далее. Каждый номер «Киноправды» приносит что-нибудь новое. Большая работа проделывается также по линии нового использования кинонадписей, превращения их в монтажные единицы наравне с кадрами.

Выпускаются большие экспериментальные фильмы, как «Киноглаз», как поэма «Шагай, Совет!», как нашумевшая «Шестая часть мира».

Третий период — это «Киноглаз на Украине», где выпускаются один за другим «Октябрьский марш», «Одиннадцатый», фильм без слов «Человек с киноаппаратом» и шумовая симфония «Энтузиазм».

«Тремя песнями о Ленине», этой «симфонией мыслей», начинается четвертый период опытов. «Три песни о Ленине» — это уже многосторонний синтетический опыт, который своими глубокими корнями уходит в документы устного народного творчества раскрепощенных революцией трудящихся Советского Востока.

1940, февраль

Первые мысли

1918. Мой прыжок с верхушки грота в М. Гнездниковском переулке, д. 7. Съемка максимальным вращением ручки аппарата.

На экране не узнаю своего лица.



Рабочий момент съемок фильма «Киноглаз»

На лице обнажены мысли.

Здесь и нерешимость, колебание, и твердость (усилие над собой), и снова радость победы.

Первые мысли о киноглазе как о мире без маски, как о мире обнаженной правды (правду нельзя скрыть).

Азбука кино

Илья Эренбург, очевидно под впечатлением первой серии киноглаза, написал однажды следующее:

«Работы Вертова..— это лабораторный анализ мира, сложный, мучительный... «Киноки» берут реальность и преображают ее в некие начальные элементы, пожалуй, в азбуку кино...»

Сейчас всем нам ясно, что работники «Киноправды» и «Киноглаза» создавали азбуку кино не ради создания азбуки кино, а ради того, чтобы показать правду.

Мое отношение

В 1917 году переключился на кино. Здесь занимался и текущей, обычной кинохроникой («Кинонеделя»), и хроникой-молнией («Экстренный выпуск»), и историческими фильмами («История гражданской войны»), и киноочерками, киностихами (см. № 23 «Киноправды»), и киношаржами («Сегодня», «Червонец», «Гримасы Парижа», «Советские игрушки»), и фильмами к разным кампаниям и торжествам, и экспериментальными этюдами («Бой под Царицыном»), и большими поэмами («Киноглаз», «Шагай, Совет!», «Шестая часть мира», «Одиннадцатый», и песнями без слов («Человек с киноаппаратом»), и звуко-



Экспедиция по съемкам фильма «Шестая часть мира»



На съемках фильма «Одиннадцатый» (спуск в шахту)

Летопись этих суровых, но радостных дней нашла отражение в публикуемом здесь отрывке «Как это началось?»

В наброске «Первые мысли» Вертов рассказывает о том, как однажды благодаря рапидной съемке он впервые обратил внимание на способность «киноглаза» фиксировать то, что ускользает от человеческого глаза, например эмоции человека, побеждающего страх перед прыжком с высоты. Это было для Вертова открытием прежде всего поэтическим.

Вертову казалось, что «киноглаз» обладает свойством, присущим поэту, художнику, — улавливать то, что ускользает от нас в обычной жизни, обогащать, делать более зорким человеческое восприятие мира.

Иногда он переоценивал значение кинотехники, кинематографической формы, противопоставляя свое искусство игровому фильму. За это его критиковали и справедливо, и с большими излишествами. Читая теперь эти записи, убеждаешься, что Дзига Вертов не всегда избирал верные художественные средства, но цель — выразить в искусстве поэзию новой, советской жизни — оставалась неизменно верной.

Вертов хорошо видел недостатки своих ранних экспериментальных работ — он пишет («Мое отношение»), что относится к ним, как к «бестеркейтоновскому поезду».

И, подобно тому как Маяковский отказался от лефовской платформы «литературы факта», Вертов отбросил полемическое противопоставление документального кино — «игровому».

Так, например, он с радостью приветствовал победу такого «игрового» фильма, как «Чапаев», считая его авторов своими соратниками в искусстве.

Жизненный и творческий путь Вертова был очень труден прежде всего потому, что у него не было предшественников в киноискусстве. Зато у него был предшественник и учитель в поэзии — Маяковский. О громадной любви к поэзии Маяковского говорят приводимые здесь строки воспоминаний и размышлений, которые также выражают творческое кредо режиссера. Он искал в кинематографии художественные средства, которые были бы родственны поэтике Маяковского. Он негодовал по поводу того, что некоторые чиновники от киноискусства не дали Маяковскому пробиться на экран, создать свою кинопоэтику.

С творчеством Маяковского Дзигу Вертова сближает очень многое — но прежде всего такая его органическая черта, как пристальное, полное любви внимание к современности, способность видеть в ней и ростки нового и пережитки старого. Он заносит в дневник различные наблюдения, газетные строки и тут же намечает план, способ показа в искусстве жизненного явления. Простые информационные строки из «Правды» («Происшествие») оказываются толчком для далеко идущих размышлений о возможности показать в документальном кино отрицательные явления жизни. При этом Вертов ставит перед кинотехникой до сих пор не решенные, но в конце концов все-таки реальные задачи.

выми симфониями («Энтузиазм»), и, наконец, недавно закончились «Три песни о Ленине», построенные на основании изучения народного творчества о Ленине. Всего, считая и мелкие, не менее 150 авторских работ.

Мое отношение к этим фильмам — это отношение изобретателя к изобретениям. Многое устарело и кажется мне сегодня смешным, как бестеркейтоновский поезд. Но в свое время эти смешные сейчас опыты вызывали не смех, а бурю споров, мыслей, планов, перспектив.

Эти фильмы были не столько фильмами «широкого потребления», сколько «фильмами, производящими фильмы».

1934, апрель

«Три песни о Ленине»

«Три песни о Ленине» мне (в значительной степени) удалось сделать доступными и понятными миллионам. Но не ценой отказа от кинематографического языка. Не ценой отказа от ранее найденных приемов. Этого никто и не требует от нас.

Дело в том, чтобы не отрывать форму от содержания. Дело в единстве формы и содержания. В запрещении самому себе смущать зрителя, показывая ему не рожденный содержанием и не вызванный необходимостью невиданный трюк или прием. При этом нет даже нужды становиться «на горло собственной песне». В 1933 году, думая о Ленине, я решил прильнуть к истокам народного творчества. И, как показало будущее (вспомните выступление Горького на съезде писателей), я не ошибся. Хочу и дальше пойти по этому пути.

Если он видел мрак, он делал свет,
Из пустыни делал сад,
Из смерти — жизнь.

или

Миллион песчинок образуют бархан,
Миллион зерен образуют мешок,
Миллион слабых — большая сила.

Разве эти образы из песен безыменных поэтов народов Востока слабее образов самых изощренных формальных произведений?

Та область, в которой я работаю, наиболее неизведанная, наиболее экспериментальная область кинематографии.

Путь, которым я иду, в организационном, техническом, бытовом и всех прочих отношениях требует нечеловеческих усилий. Это — наиболее неблагодарный и, поверьте мне, очень тяжелый путь.

Но и я надеюсь на своем участке фронта победить формализм, победить натурализм, стать поэтом не для немногих, а для миллионов непрерывно растущих людей.

Далеко не просто показать правду.

Но правда — она проста.

О Маяковском

Маяковский — киноглаз. Он видит то, чего не видит глаз.

Я полюбил Маяковского сразу, без колебания. С первой прочитанной книжки. Книжка называлась «Простое, как мычание». Знал наизусть. Защищал его, как мог, от ругани. Разъяснял. Лично с Маяковским я еще не был знаком. Когда увидел поэта впервые в Политехническом музее, я не был разочарован. Именно таким я себе его и представлял. Маяковский заметил меня в группе взволнованных юношей. Очевидно, я смотрел на него влюбленными глазами. Он подошел к нам. «Ждем вашей следующей книжки»,— сказал я. «Собери друзей,—ответил Маяковский,— требуй, чтоб скорее опубликовали».

Мои встречи с Маяковским всегда были короткими. То на улице, то в клубе, то на вокзале, то в кино. Называл он меня не Вертов, а Дзига. Мне это нравилось. «Ну, как киноглаз, Дзига?» — спросил он меня однажды. Это было где-то в пути на железнодорожной станции. Наши поезда встретились. «Киноглаз учится»,— ответил я. Подумал и сказал по-другому: «Киноглаз — маяком на фоне шаблонов мирового кинопроизводства». А когда Маяковский пожал мне руку, прощаясь (наши поезда расходились в разные стороны), я, запинаясь, добавил: «не маяком, а Маяковским. Киноглаз — Маяковским на фоне шаблонов мирового кинопроизводства».— «Маяковским?» Поэт вопросительно посмотрел на меня. Я продекламировал в ответ:

Где глаз людей обрывается куцый,
главой голодных орд,
в терновом венце революций
грядет шестнадцатый год.

— Вы видели то, чего не видел обычный глаз. Вы видели, как «с Запада падает красный снег сочными хлопьями человеческого мяса». И грустные глаза лошадиные. И маму, «белую, белую, как на гробе глазет». И скрипку, которая «издергалась, упрашивая, и вдруг разревелась, так по-детски». Вы — киноглаз. Вы видели «идущего через горы времени, которого не видит никто». И вот сейчас вы

...в новом,
грядущем быту,
помноженном
на электричество
и коммунизм.

В последний раз мы встретились с Маяковским в Ленинграде. В вестибюле Европейской гостиницы.

Маяковский спросил у служащего мрачным голосом: «Будет ли сегодня кабаре?» Заметил меня и сказал: «Надо поговорить без спешки. Поговорить серьезно. Нельзя ли сегодня устроить «полнометражный» творческий разговор?»

То и дело в рабочих тетрадях мелькают адреса людей, которых Вертов решил обязательно снять, — метростроевца, работницы электрозавода, планеристки, колхозницы; встречаются здесь и московские, и украинские, и кубанские, и еще более отдаленные адреса — расстояния режиссера не пугали.

А где-нибудь рядом — длинный перечень тем, ждущих воплощения: «чудеса науки и техники», «цыгане», «против расовой теории», «фильм о женщине»... И снова — песни, записанные в Средней Азии, раскадрованные строки Маяковского, выдержки из Ленина...

В тридцатых годах лучшие фильмы Дзиги Вертова завоевали общее признание. На бережно хранимой между страниц тетради фотографии мы видим красноармейскую часть, марширующую по столичной улице с транспарантом: «Мы идем смотреть «Три песни о Ленине»...

Вспомним, что в эти же годы Ромен Роллан, посетивший Москву, писал: «Наибольшим удовольствием для меня было посмотреть серию главных советских фильмов, начиная от «Потемкина» и кончая фильмом «Три песни о Ленине». Я изголодался по ним». «...Одно из крупнейших произведений, созданных советской кинематографией. Фильм, который обойдет вокруг света и вызовет восторг и энтузиазм масс», — писал о «Трех песнях» Леон Муссинак. «Великий фильм, один из самых прекрасных фильмов, которые я когда-либо видел», — писал Герберт Уэллс. О фильме «Энтузиазм» Чаплин писал: «Я считаю этот фильм одной из самых волнующих симфоний...».

Дзиге Вертову не удалось воплотить многие замыслы, тем более нам интересен его рабочий архив. Он должен стать доступным нашим кинематографистам — и тогда во весь рост встанет перед ними кинопоэт, пробуждающий чувство гордости за социалистическое искусство, которое рождало и всегда будет рождать вдохновенных художников.

Я ждал Маяковского в номере гостиницы. Я поднимался в лифте и думал, что

Жизнь прекрасна
и
удивительна.
Лет до ста
расти
нам
без старости.
Год от года
расти
нашей бодрости.

Мне казалось, что я нашел ключ к съемке документальных звуков и что нет «наших золот небесней», что нас «не сжалит пули оса», что «наше оружие, наши песни, наше золото — звенящие голоса».

Я ходил взад и вперед по номеру в ожидании Маяковского и радовался нашей встрече.

Я хотел рассказать ему о моих попытках создать поэтический кинематограф, о том, как рифмуются монтажные фразы друг с другом.

Я ждал Маяковского до полуночи.

Что с ним случилось, не знаю. Но он не пришел.

А через пару недель его не стало.

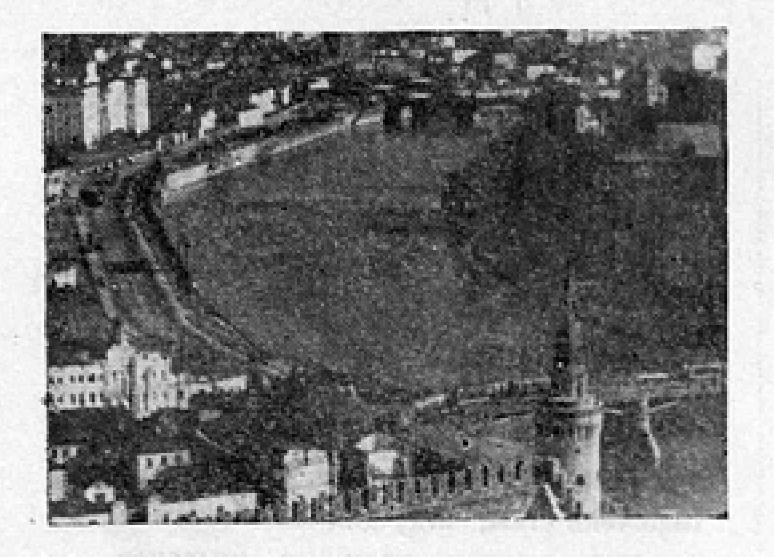
Еще о Маяковском

Моя любовь к произведениям Маяковского отнюдь не вступала в противоречие с моим отношением к народному творчеству.

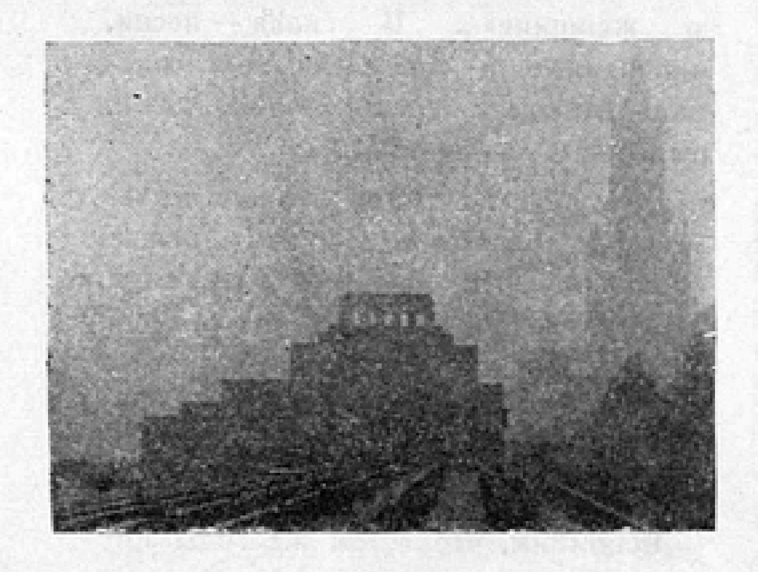
Я никогда не считал Маяковского непонятным и непопулярным. Надо различать популярность от популярничания.

Об этом очень хорошо сказал Ленин в своей заметке «О журнале «Свобода»:

«Популярный писатель,— говорит Ленин, — подводит читателя к глубокой мысли, к глубокому учению, исходя из самых простых и общеизвестных данных, указывая при помощи несложных рассуждений или удачно выбранных примеров главные *выводы* из этих данных, наталкивая думающего читателя на дальнейшие и дальнейшие вопросы. Популярный писатель не предполагает не думающего, не желающего или не умеющего думать читателя,— напротив, он предполагает в неразвитом читателе серьезное намерение работать головой и *помогает* ему делать эту серьезную и трудную работу, *ведет* его, помогая ему делать первые шаги и *уча* идти дальше самостоятельно. Вульгарный писатель предполагает читателя не думающего и думать не способного, он не наталкивает его на первые начала серьезной науки, а в уродливо-упрощенном, посоленном шуточками и прибауточками виде, преподносит ему «готовыми» *все* выводы известного учения, так что читателю даже и жевать не приходится, а только проглотить эту кашицу».



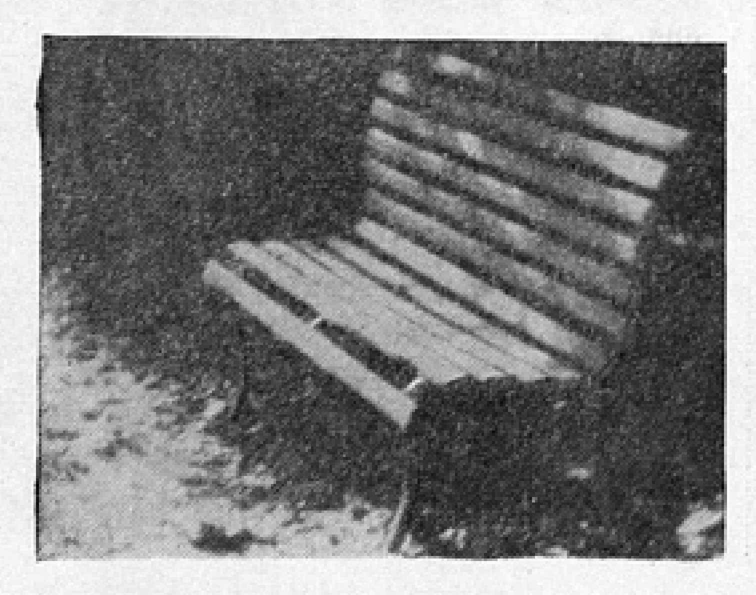
...В МОСКВЕ...



...НА ПЛОЩАДИ СТОИТ КИБИТКА...
...И В НЕЙ ЛЕЖИТ ЛЕНИН...



КОМНАТА В ГОРКАХ, ГДЕ УМЕР ЛЕНИН, ВЫХОДИТ ОКНАМИ В ОСЕННИЙ ПАРК



ЗДЕСЬ ЖЕ СКАМЕЙКА, ИЗВЕСТНАЯ НАМ ПО ФОТОГРАФИИ...

КАДРЫ И ТИТРЫ ИЗ ФИЛЬМА «ТРИ ПЕСНИ О ЛЕНИНЕ»

Маяковский понятен всем желающим думать. Он не предполагает совершенно недумающего читателя. Он далек от популярничания, но он популярен.

я бы
жизнь свою,
глупея от восторга,
за одно б
его дыханье
отдал...—

говорит Маяковский о Ленине.

Мы отдали б все:
И кибитки, и жизнь, и детей,
Только б вернуть его, —

говорит о Ленине народная песня.

Единство формы и содержания — вот что поражает в народном творчестве, вот что поражает и в Маяковском.

Я работаю в области поэтического документального фильма. Поэтому мне очень близки и родственны как песня народного творчества, так и поэзия Маяковского. То обстоятельство, что на Маяковского наряду с народным творчеством обращено сейчас большое внимание, показывает мне, что в своей кинопоэтической области я взял верный курс. Правда, фильм «Три песни о Ленине» был только первой значительной попыткой на этом пути. Но Центральный орган нашей партии утверждает: «попытка удалась, несмотря на великую трудность замысла», «картина поистине замечательная, картина большой силы, заражающая зрителя-слушателя глубоким волнующим чувством». В редакционной заметке без подписи «Правда» называет «Три песни» «песней всей страны».

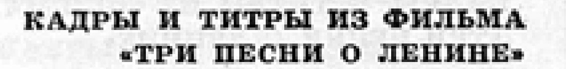
Как мы знаем из писем и отзывов, вся страна от Владивостока до Ленинграда в лице всей массы зрителей и слушателей подтвердила мнение «Правды». Тот прием, который был оказан фильму на этот раз не десятком тысяч, а многомиллионным зрителем, показал, что я стою на пороге правильного ясного пути.

Это не путь «кудреватых митреек» и «мудреватых кудреек», о которых писал Маяковский. И не путь тех, чей стих доходит до зрителя, «как стрела в амурно-лировой охоте». И не путь тех, чей стих «как свет умерших звезд доходит». Это очень не легкий путь.

Это — путь, о котором Маяковский говорил: «в грамм добыча, в год труды». Это путь тех, чей стих

...трудом
громаду лет прорвет
и явится
весомо,
грубо,
зримо,
как в наши дни
вошел водопровод,
сработанный
еще рабами Рима.

Я добьюсь в моих следующих работах значительно большего единства формы и содержания, чем это удалось сделать в «Трех песнях о Ленине». А единство формы и содержания обеспечивает успех.



КАДРЫ И ТИТРЫ ИЗ ФИЛЬМА «ТРИ ПЕСНИ О ЛЕНИНЕ»





...В ЧЕРНОЙ ТЮРЬМЕ БЫЛО ЛИЦО МОЕ...





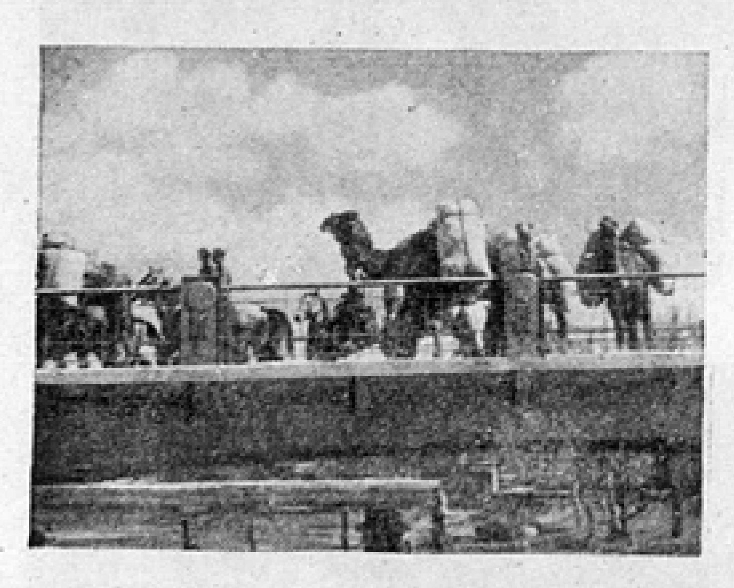
...НИ ОДИН ОТЕЦ ДЛЯ СВОИХ ДЕТЕЙ НЕ СДЕЛАЛ СТОЛЬКО, СКОЛЬКО ЛЕНИН СДЕЛАЛ ДЛЯ НАС



ЕСЛИ ОН ВИДЕЛ МРАК, ОН ДЕЛАЛ СВЕТ. ИЗ ПУСТЫНИ ДЕЛАЛ САД, ИЗ СМЕРТИ — ЖИЗНЬ









Маяковский, преодолевая горы предубеждений, уже при жизни победно пробился на страницы книг, брошюр, журналов, на страницы всех центральных газет. Однако в одной области он потерпел неудачу. Он не смог пробиться на страницы экрана. Он не смог победить бюрократизм чиновников из кино. Его сценарии либо бракуются, либо включаются в темплан, но остаются непоставленными. Либо обезображиваются в процессе постановки «до полного стыда».

«...меня перекидывали,— говорил Маяковский, — от редактора к редактору, редакторы выдумывали несуществующие в кино принципы, особые на каждый день, и явно верили только в свои сценарные способности.

Думаю, что в отношении художественной части сценариев моя квалификация позволяет мне настаивать на необходимости проведения в картинах и моих сценарных «принципов». Едва ли такое отношение редакторов помогает кампании, подымаемой за привлечение в кино квалифицированных литературных сил».

Величайший поэт нашего времени, затратив массу энергии, времени и сил на то, чтоб добиться возможности выступить на киноэкране «во весь голос», так и не осуществил своего замысла.

О сценарии для документального фильма

Если мы хотим, чтобы связь и взаимодействие кадров наших сюжетов рождались бы не в творческих муках за монтажным столом, а значительно ранее, еще в период съемки,

если мы хотим,

чтобы эта связь и взаимодействие кадров в наших сюжетах приводили бы к неодолимому движению вперед, от старого к новому качеству и приводили бы к нему на основе преодоления трудностей, препятствий, противоречий, на основе борьбы нового со старым,

если мы хотим

решить по-настоящему эту труднейшую задачу, то мы должны призвать на помощь малютку-сценарий. Пусть микросценарий. Пусть рассказик самый маленький. Чем меньше, тем он должен быть точнее и совершеннее. А чем совершеннее и точнее, тем труднее этот крохотный сценарий сделать. Тем не менее потребность назрела.

А раз назрела,

то вот уже операторы сами (каждый по-своему) пытаются в своих записных книжках набросать предварительно схему сюжета, иногда наметку текста сюжета, иногда съемочно-монтажный, иногда точный сценарный план.

Могут сказать,

что не каждый оператор — сценарист. Многие товарищи

КАДРЫ И ТИТРЫ ИЗ ФИЛЬМА «ТРИ ПЕСНИ О ЛЕНИНЕ»

нуждаются в помощи. Но разве им не помогут наши молодые, полные энергии сценаристы?

Двинулось молодое поколение юношей и девушек, цветущих, сильных, горячих и талантливых.

Среди них много и сценаристов.

Почему бы им не помочь нашим молодым операторам?

Почему бы им — бодрым, кипучим — не разжечь пожар вдохновения в наших старых специалистах?

Почему бы молодым сценаристам (плечо к плечу с операторами) и не проникнуть в тайну сценарного создания крохотного фильма — сюжета?!

Почему бы им и не стать авторами маленьких киноновелл?

Почему бы им и не взяться за это основное звено, если оно действительно основное?

Может быть, именно молодежи принадлежит право сделать первые шаги в этом направлении?

Возможно, мысль моя неясно выражена. Меня товарищи уточнят, поправят.

Весь вопрос в том, есть ли в моем выступлении полезное зерно?

Есть ли в нем какое-то чуть заметное приближение к истине?

Нам об этом скажет практика.

Вот если малютка-сценарий действительно явится тем ключом, который приоткроет нам дверь в новое качество сюжетов, тогда я буду вправе сказать себе:

— Практика показала, что мое предложение не было ни ошибочным, ни бесполезным.

А практика — критерий истины.

ТВОРЧЕСКИЕ ПЛАНЫ,

ЗАЯВКИ, ПРЕДЛОЖЕНИЯ

Происшествие

Вор в роли контролера;
Должность — контролер сберкассы;
„Профессия" — вор-рецидивист..

Из заметки о воре
в „Правде" 22 сент. 1936 г.

1

Если «киноправда» это правда, показанная средствами киноглаза, то снимок контролера будет киноглазовским только в том случае, если с него будет сброшена маска, если за маской контролера будет виден вор.

2

Единственное средство сбросить с контролера маску — скрытое наблюдение, скрытая съемка: то есть аппарат-невидимка, сверхчувствительная пленка и светосильные объективы, инфракрасная пленка для ночных и вечерних





...МЫ ЛЮБИЛИ ЕГО, КАК ЛЮБИМ СВОИ СТЕПИ. НЕТ, БОЛЬШЕ ТОГО! МЫ ОТДАЛИ БЫ ВСЕ СВОИ КИБИТКИ И СТЕПИ И ДЕТЕЙ И ЖЕН, ТОЛЬКО БЫ ВЕРНУТЬ ЕГО!..







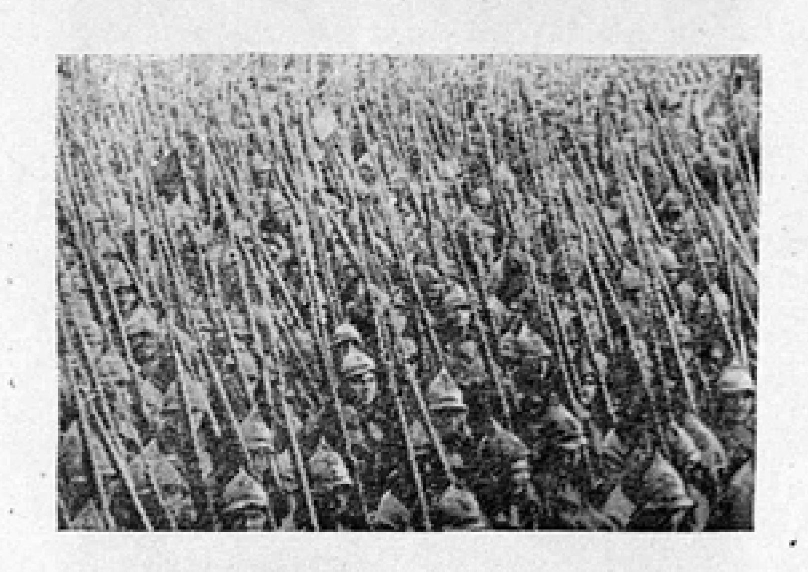
КАДРЫ И ТИТРЫ ИЗ ФИЛЬМА «ТРИ ПЕСНИ О ЛЕНИНЕ»



ЛЕНИН



...И РУССКИЕ ЗВАЛИ ЕГО ПРОСТО «ИЛЬИЧ»...





наблюдений; кроме того, бесшумный аппарат (зрение плюс звук). Постоянная готовность аппарата к съемке. Мгновенное включение одновременно с увиденным.

Это из хроники происшествий. Не в театре, а в жизни вор играет роль контролера для того, чтобы ограбить кассу. Или авантюрист играет роль влюбленного жениха для того, чтобы соблазнить, а затем ограбить невесту. Или хитрец прикидывается простачком для того, чтобы лучше обмануть жертву. Или проститутка, работающая под девочку с бантиком, чтобы околпачить простофилю. Или лицемер, льстец, бюрократ, трепач, шпион, ханжа, шантажист, двурушник, приспособленец и т. д., скрывающие свои мысли, играющие ту или другую роль, снимающие свою маску только тогда, когда никто их не может увидеть и услышать. Показать их без маски — какая трудная, но благодарная задача.

3

Все это, когда человек играет роль ту или другую в жизни. Если же взять профессионального актера, играющего роль в театре, то и здесь снять по-киноглазовски — значит показать синхронность или асинхронность актера и человека, совпадение или несовпадение слов и мыслей и т. д. Вспоминаю одного актера, который еще в немом кино, умирая от ран перед глазом аппарата, выражая всем телом и лицом страдание, одновременно рассказывал какой-то анекдот, от которого все смеялись, очевидно, бравируя своим умением играть, не переживая. Если бы конвульсии раненого зафиксировал бы звуковой аппарат, то вместо стонов мы бы к нашему удивлению услышали бы нечто прямо противоположное тому, что мы видим глазами: двусмысленные словечки, остроты, смешки...

Актеру столько раз, очевидно, приходилось умирать перед аппаратом, что, для того чтобы умереть лишний раз по стандарту, усилий мозга не потребовалось. Мозг был свободен для рассказывания острот. Это — способность к такому раздвоению — меня в свое время ужаснуло.

Показать Иванова в роли Петрова по-киноглазовски — это значит показать его как человека в жизни и как актера на сцене, не выдавая игру на сцене за поведение в жизни, и наоборот. Полная ясность. Не Петров перед вами, а Иванов, играющий роль Петрова.

4

Если бутафорское яблоко и настоящее яблоко сняты так, что их нельзя отличить друг от друга на экране, то это не умение, а неумение снимать.

Надо снять настоящее яблоко так, чтобы никакая подделка не была бы возможна. Настоящее яблоко можно откусить и съесть, бутафорское нельзя — у хорошего оператора это должно быть видно.

КАДРЫ И ТИТРЫ ИЗ ФИЛЬМА «ТРИ ПЕСНИ О ЛЕНИНЕ»

Фильмы о женщине

Я — кинописатель. Кинопоэт. Пишу не на бумаге, а на кинопленке. Как у каждого писателя, у меня должны быть творческие заготовки. Записанные наблюдения. Наброски. Но не на бумаге, а на пленке. Как каждый писатель, я не работаю только над одной вещью. Параллельно с большими поэмами пишутся и небольшие новеллы, очерки, стихи. Многие крупные писатели писали свои произведения, своих героев с действительно существовавших людей. Например, портрет Анны Карениной написан с одной из дочерей Пушкина. Я думал записать на пленку историю Марии Демченко с Марии Демченко. Разница в том, что я не могу писать на пленке после того, как события уже произошли. Я могу писать только одновременно с событиями. Не могу записать на пленке комсомольский съезд после того, как он уже окончился. Не могу заснять парад физкультурников, не находясь на этом празднике. И не могу, как некоторые корреспонденты, писать отчет о событиях, о спектакле, о карнавале за несколько дней до того, как событие произошло. Я не требую от оператора, чтобы он был на месте пожара за два часа до того, как пожар возник. Но я и не могу допустить, чтобы на съемку пожара выезжали через неделю после пожара. Согласие на съемку колхозного съезда, на съемку Демченко и т. д. я получал от дирекции после того, как снимать уже было нечего. Это называлось — «согласование с дирекцией».

Сейчас я работаю над темами о женщине. Это не одна тема. Это ряд тем. Это ряд фильмов коротких и длинных. Это фильмы о школьнице, о девочке в яслях, о матери и ребенке, об аборте, о творчестве женской молодежи, о положении нашей и заграничной девушки, об отдыхе и труде, о первых шагах и первых словах ребенка, о девочке, девушке, женщине и старухе...

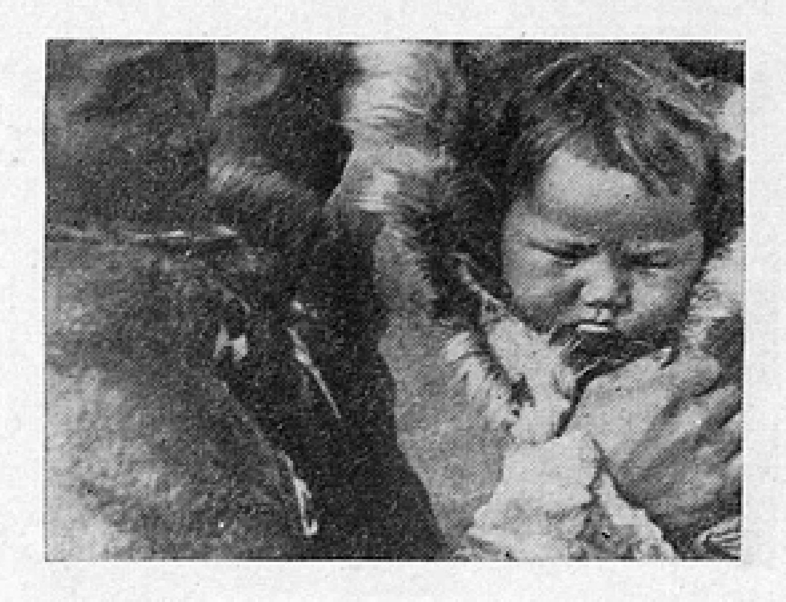
Писать буду об определенных лицах, живущих и действующих. Выбор лиц может быть согласован. Буду снимать поведение человека от пеленок до старости. Все это возможно лишь при организации непрерывного процесса информационной, организационной, съемочной и монтажной работы. Непрерывного процесса творческих авторских заготовок на пленке. Непрерывного процесса наблюдений с аппаратом в руках.

Надо создать творческую мастерскую, лабораторию, где можно было бы работать в условиях специальных, где творческие замыслы и организационные формы не уничтожали бы взаимно друг друга.

Галлерея кинопортретов

Мне хотелось бы сделать серию небольших фильмов о живых людях нашего времени.

«Галлерея кинопортретов» как ближайшая перспектива.





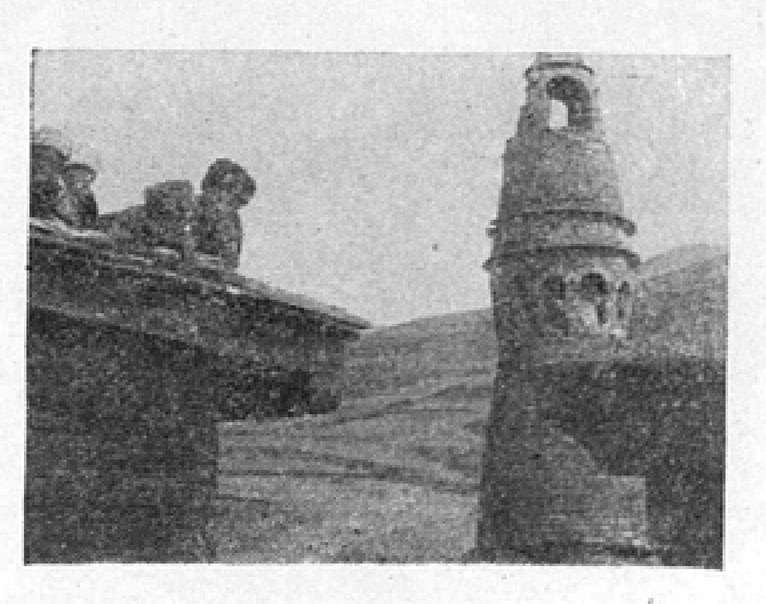




КАДРЫ ИЗ ФИЛЬМА «ШЕСТАЯ ЧАСТЬ МИРА»









КАДРЫ ИЗ ФИЛЬМА
«ШЕСТАЯ ЧАСТЬ МИРА»

В конечном итоге — большой Всесоюзный киноальбом портретов людей Страны Советов в дни Великой Отечественной войны.

В пользу этого предложения говорят примеры, которые я приводил в статье «О моей любви к живому человеку», а также то обстоятельство, что мои съемки такого рода, как бы лаконичны они ни были, всегда одинаково хорошо воспринимались всеми категориями зрителей.

Возвращение к этой временно заторможенной стороне моей деятельности представляется мне своевременным.

В данном случае мне не следовало бы совмещать, как это было до сих пор, обязанности сценариста и автора текста и режиссера, а сосредоточить свое внимание на режиссерской работе. Мое горячее безвозмездное участие и так будет обеспечено писателю-портретисту или очеркисту.

«Маленькая Аня»

(Кинопортрет)

Осень была солнечная.
Мы сидели в парке на скамейке.
Справа от нас возвышался Кремль.
Перед нами — Москва-река.

Девушка была в военной форме. Ордена на ее груди горели строго. Светлые волосы вились из-под берета. Глаза спокойно, немного задумчиво были устремлены на реку. Когда быстро, поднимая волну, проносился катер, лицо ее всегда оживлялось. И хорошая улыбка пробегала от голубых глаз к полуоткрытым губам.

Момент был подходящим для ожидаемого мной разговора. И я сказал вполголоса:

— Вы мне как-то обещали рассказать о себе подробнее. Что это за прозвище — «Канарейка»? За что ордена, и откуда вы?

— Канарейка,— улыбнулась девушка,— это условная кличка. Так меня называли, когда я работала радисткой. Сейчас меня так уже больше не зовут.

Она немного помолчала. Потом, глядя перед собой, начала свой рассказ.

Ее зовут Аня. Она окончила десятилетку в Брянске. Это было перед самым началом Отечественной войны. Она не хотела огорчать маму. Ведь она у мамы одна. Но немцы приближались. Она не могла бездействовать. Пошла в военкомат и попросила отправить на войну. В военкомате ей сказали: «Ты молоденькая, маленькая. Иди, девочка, домой».

Ей шел 17 год. Она была очень мала ростом. Казалась совсем ребенком. И все ее хлопоты были напрасны. Ее не брали на войну.

Немцы все приближались. Она пришла рыть окопы. Потом все же добилась своего. Хотела стать радисткой, разведчицей и парашютисткой. Ей говорил начальник: «А ты бояться не будешь?»

Она отвечала, что бояться не будет. Что это ничего, что она маленькая. Что она знает, чего добивается. Что силу она в себе чувствует. И что ей ничего не страшно.

Она хорошо закончила курс военного обучения. И вот летит уже на самолете к немцам в тыл. Прыгать надо было после получения с земли условного сигнала. Но сигнала не было. И пришлось возвращаться обратно.

Потом опять летали, и опять пришлось вернуться. Так было несколько раз. Наконец, в апреле прыжок состоялся однажды ночью. Она отделилась от самолета и вовремя дернула парашютное кольцо. Когда спустилась ниже, увидела, что к ней быстро приближаются деревья. Упала в лес. Повисла на сосне, очень высокой. Достала ножик. Обрезала стропы. Но ветка, за которую она держалась почему-то обломилась. И девушка полетела вниз.

Ударилась сильно. Сознание потеряла. Когда очнулась, то не могла пошевельнуться. Все тело болело. Особенно пострадала правая рука.

Снег кругом. Ночь. Холодно. Но усталость взяла свое. Девушка уснула.

Утром увидела над собой небо и парашют над самым высоким деревом. Подумала: увидят немцы. Надо парашют убрать. Но шевельнуться не может. Рука, должно быть, сломана. Крови не видно. Ноги совсем оледенели. Пыталась подняться — ничего не выходит.

Сколько она так лежала, сама не помнит. Но карточку матери левой рукой достала. Посмотрела на нее и сказала:

— Жить буду. Буду долго жить.

Но только она это сказала, видит — бегут немцы... И кажется ей, что их много. Одни заходят справа, другие движутся слева. Кто-то кричит. Раздается команда. Не ее ли ищут? Может, уже заметили парашют? Нет, проходят мимо. Аня снова пытается отползти куда-нибудь. Даже глаза закрыла от боли.

Вдруг слышит над собой голос:

— Встать! Сдать оружье!

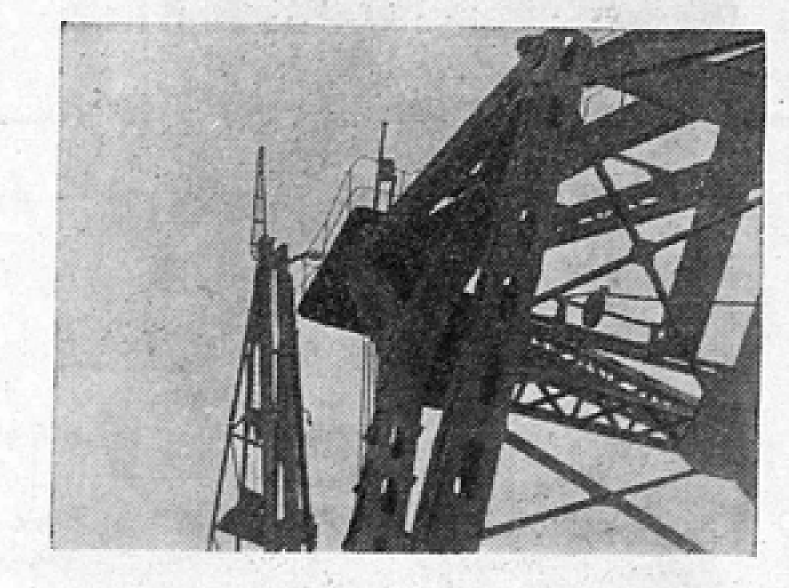
Над нею с винтовкой в руке склонился *настоящий* партизан.

Аня сказала, что она русская, что из Москвы. Но документы у нее были немецкие. Так было нужно по заданию. Ее отнесли в штаб. Там все выяснилось. Потом с Москвой удалось связаться по радио. Правая рука у нее не действовала. Передатчик находился у ее постели. И она училась работать левой рукой. Лечил ее партизанский доктор. Он пробрался к партизанам из окружения. Понемногу она научилась. И московский корреспондент говорил, что все идет хорошо.

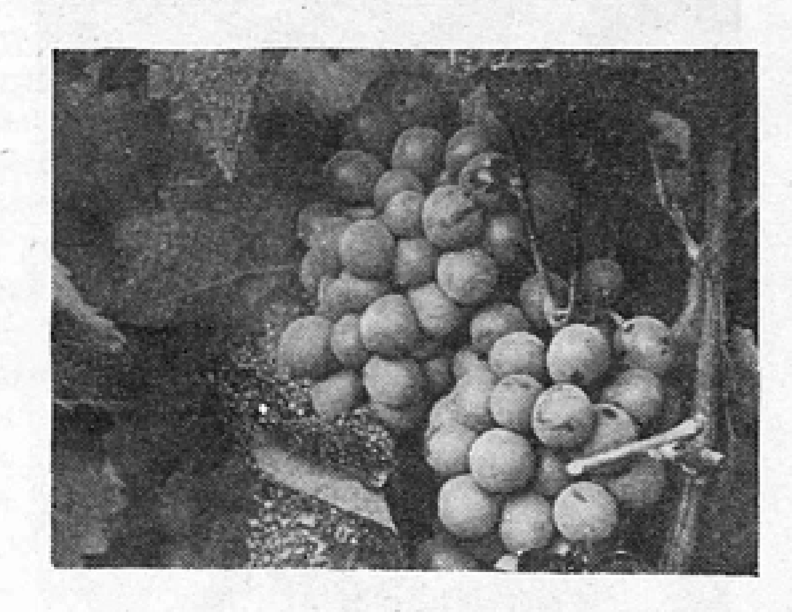
Однажды она радировала такие точные сведения, что нашим летчикам удалось уничтожить громадный неприятельский аэродром. Все немецкие самолеты погибли. Ни один не успел подняться в воздух.

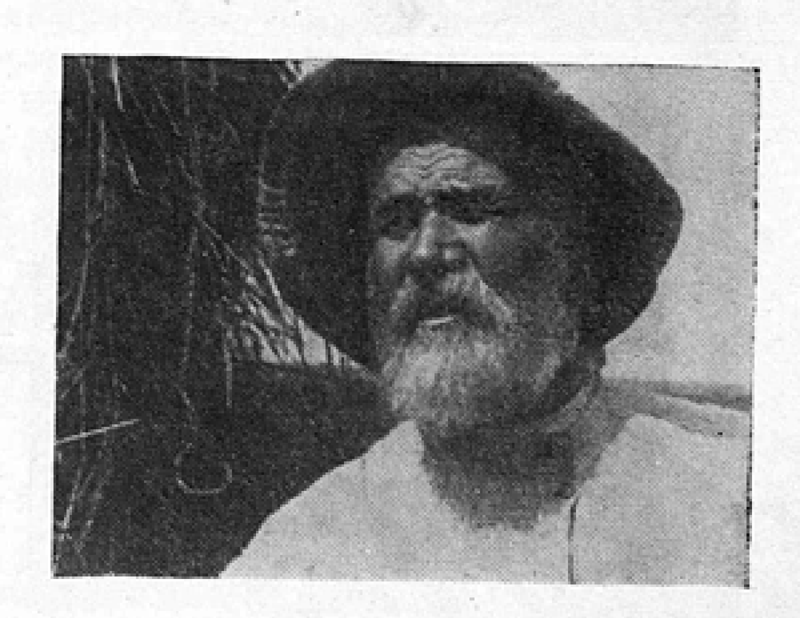
Когда она поправилась, стала работать лучше. И всюду поспевала за отрядом на своем «коньке-горбунке».

Так назвали партизаны ее умную лошадку. Разве она









КАДРЫ ИЗ ФИЛЬМА «ШЕСТАЯ ЧАСТЬ МИРА»











когда-нибудь забудет своего конька-горбунка! Как он понимал, что Аня маленькая, как наклонялся, чтоб ей было удобней взобраться в седло...

Очень было удивительно, когда она получила первый орден. Дух поднимают, подумала она. Поощряют. Неужели помнят о «маленькой Ане» там — на Большой земле...

18 месяцев по Белоруссии и Украине. Вместе с партизанами на своем коньке. Воевали вместе. Пели песни вместе (напевают мотив, а потом и слова).

— Многие погибли, многие живы... Сколько раз уходили из окружения... Сколько раз прощались будто навсегда...

И теперь, когда ее вызвали в Москву учиться в высшей школе, когда она нашла свою чудом спасшуюся от немецкого рабства маму, она все еще видит перед собой и ежедневно вспоминает почти каждого из своих фронтовых друзей.

Тут маленькая Аня обернулась в мою сторону. Но, увидев блокнот в моих руках, вдруг смущенно замолчала и заторопилась. Ведь ей нужно поспеть еще на стадион. Сегодня у нее пробег на 500 метров.

И в институте много дел. Ведь она женорг и староста общежития.

А главное, самое главное... Завтра экзамен по английскому языку. Надо же все повторить с самого начала...

И, действительно, экзамен.

И на экзамене «маленькая Аня» бойко отвечает на вопросы на английском языке.

Это — последний экзамен. И Аня рвется домой, к маме. Подарки для мамы куплены. Вещи сложены. И на перроне вокзала заканчивается наше короткое знакомство.

Перед самым отходом поезда Аня по секрету мне говорит: «Я веду все время дневник. Это дневник для моей дочки. Я выйду замуж... И у меня будет обязательно дочка. Так я в дневнике и пишу. Дорогая моя дочка, учиться — очень интересно — и в десятилетке, и партизанскому делу, и английскому языку. Чем больше учишься, тем больше понимаешь, что за счастье надо сражаться, что оно само не приходит... А счастливая жизнь вполне возможна, если понимать счастье, как счастье творчества, как свободный и всем доступный творческий труд...».

Гудок паровоза поставил точку. Поезд тронулся, и я глядел ему вслед.

•

Шел домой и думал: почему бы не сделать портрет этого человека на кинопленке? Ничего не выдумывая, а именно так, как он записан здесь. Человек — документальный. Для съемки — вполне подходящий. И внешне и по содержанию. Как говорит мой опыт, это бывает не часто в документальном кино.

Москва,
сентябрь, 1944 г.

КАДРЫ ИЗ ФИЛЬМА «КОЛЫБЕЛЬНАЯ»

М. Штраух

НЕУСТАННЫЙ ТРУД ХУДОЖНИКА

(По поводу выставки рисунков С. М. Эйзенштейна в ЦДРИ)

Я не могу не испытывать чувства благодарности по отношению к организаторам выставки рисунков С. М. Эйзенштейна, потому что самый факт устройства такой выставки служит проявлением уважения к памяти этого выдающегося советского художника.

Чем же эта выставка может быть нам интересна и полезна?

Прежде всего надо сказать, что это была необычная выставка. На ней экспонировались работы, не предназначенные для публичного обозрения. Все эти рисунки — это внутренняя лаборатория, внутренняя кухня большого мастера, который вряд ли рассчитывал, что она когда-нибудь будет выставлена напоказ.

Тем интереснее нам туда заглянуть и посмотреть — что же там приоткрывается?

А приоткрывается нам прежде всего труд, огромный труд художника.

Я убежден, что громкими словами надо пользоваться весьма экономно и осторожно. Но в данном случае я беру на себя смелость назвать С. М. Эйзенштейна человеком гениально одаренным.

Силу его одаренности можно было проследить с детства. В школе он был неизменно первым учеником, «круглым пятерочником». Ему все давалось легко: и литература, и математика и история, и языки, и рисование — все школьные премудрости. Будучи уже зрелым мастером, он мог одинаково талантливо применять свои силы и в области театра, и в кино — как режиссер и художник, как теоретик и публицист... Он с одинаковой легкостью делал доклады на французском языке в Сорбонне, на английском — в Оксфорде. Я представляю себе, что он мог бы успешно проектировать дома, планировать целые города, тем более, что он после школы учился в Институте гражданских инженеров в Петрограде. Это был всесторонне развитый человек с энциклопедическим запасом знаний.

Я очень люблю мысль Энгельса об эпохе Возрождения:

«...Это был величайший прогрессивный переворот, пережитый до того человечеством, эпоха, которая нуждалась в титанах и которая породила титанов по силе мысли, страстности и характеру, по многосторонности и учености».

Очевидно, эта мысль Энгельса может быть применима и к нашей, советской эпохе. Вот и возникает вопрос — где же они, наши титаны?

И здесь, мне кажется, мы сталкиваемся с явлением некоторой недооценки, которую мы порой проявляем по отношению к нашим современникам.

Я убежден, что советская эпоха уже породила своих богатырей от искусства — разве имена Маяковского, Шолохова, Шостаковича, Довженко, Мухиной, Бучмы и других не могут быть отнесены к этому разряду людей? Я думаю, что имя Эйзенштейна также можно смело отнести к этой группе художников огромной идейной и творческой силы. Эти художники были вдохновлены идеями Великой Октябрьской революции — она их оплодотворила и дала им невиданный размах, а их личная природная одаренность помножена на большой повседневный труд.

И вот — интересное обстоятельство! Казалось бы, что при такой большой одаренности Эйзенштейн мог позволить себе роскошь жить за счет того, чем его одарила природа. Так нет же! Знавшие его люди могли только поражаться, каким трудовым напряжением была пронизана вся его жизнь...

Я сейчас припоминаю, что в первый и в последний раз я увидел Эйзенштейна в совершенно одинаковой позе — хотя эти два момента разделяют добрых сорок лет! Это была рабочая поза пишущего человека. Впервые я его увидел, когда ему было лет десять. И увидел я его не лазающим по деревьям и заборам, как это подобало бы делать каждому порядочному мальчишке его возраста, а сидящим в саду, со склоненной над столиком большелобой стриженой головой — на столе лежала толстая тетрадь, куда он тушью заносил свои зарисовки. Он мог так сидеть целыми часами и без устали рисовать все, что ему приходило в голову: жанровые сценки, отдельные фигуры, лица... Он этих тетрадей изрисовал великое множество, ими был завален чердак городской квартиры.

А последний раз я его видел незадолго до смерти в его московской квартире на Потылихе, которая, кстати говоря, больше походила на своеобразный музей или на книгохранилище какого-нибудь научного учреждения, чем на человеческое жилье. Увидел я его так же склоненным над бумагами и быстро пишущим. Он спешил окончить свои исследования

о выразительности. «Надо торопиться!» — часто говаривал он мне и показал однажды недописанный лист — там я увидел строчки быстро бегущего почерка. Но вот одна из строчек неожиданно обрывалась — в этом месте перо прочертило страшный зигзаг: это дала о себе знать точившая Эйзенштейна болезнь и внезапной судорогой свела ему руку. Он отвел красным карандашом к полям стрелку и написал: «Это кривая моей болезни». А дальше — новые строчки... Он чувствовал приближение смерти, и лозунг «успеть! успеть!» лихорадочно пронизывал с особой интенсивностью последние годы его жизни.

Таким вот неустанным тружеником я запомнил его с малых лет до самых последних дней жизни. Его буквально распирало от обилия художественных замыслов и творческих планов.

Деятельность Эйзенштейна была чрезвычайно разносторонней, но одной из главных его забот были поиски законов выразительности в человеческом образе, выразительности в построении кадра. Он отлично понимал, что, пренебрегая этими законами, искусство советского художника будет терять в своей идейной силе и воздействии.

Собранные на выставке в ЦДРИ, а позднее во ВГИКе рисунки являются свидетельствами этих поисков Эйзенштейна.

Как было бы замечательно, если бы его зарисовки кадров, гримов и костюмов были изданы отдельным альбомом! Я убежден, что они были бы полезны и поучительны не только для режиссеров, художников и актеров кино и театра, но и для работников изобразительного искусства.

Когда Эйзенштейн служил во времена гражданской войны в инженерных войсках Западного фронта, он и там умудрялся не бросать рисования. Только на этот раз полем деятельности ему служили не листы бумаги, а целые стены вагонов агитпоездов, которые он расписывал.

Поначалу Эйзенштейн поступил в театр в качестве художника и дал такие яркие, выразительные эскизы декораций и костюмов к «Мексиканцу», что это предопределило большой успех всего спектакля. Затем, когда он уже укрепился в положении режиссера-постановщика, профессия художника ему все время как бы сопутствовала: давая как режиссер точнейшие задания по декорации, гриму и костюмам, он фактически воплощал в себе эту вторую профессию художника и делал все за него. Режиссера с таким точным вúдением того, чего он добивается, я не встречал ни разу!

Существует выражение, распространенное в среде певцов — ставить голос. У В. Серова я однажды прочел не менее удачное определение: ставить глаз. Хорошо сказано! Это удачное определение почему-то не вошло в наш творческий обиход. Эйзенштейн тоже «ставил глаз» себе, беспрерывно тренируя свою зоркость, меткость, точность...

Многие художники кино и театра стали чрезвычайно упрощенно понимать свои обязанности, выключив из сферы своего внимания заботу о человеческом образе, то есть о том главном, за чем следит зритель. В своих эскизах они проявляют поразительную неточность и небрежность, а иные просто заявляют: «Знаете ли, я этим не занимаюсь». Такие признания меня просто ошеломляют. На последней выставке А. Головина можно было наблюдать, с какой любовью и тщательностью этот седовласый мастер занимался не только декорациями, но и эскизами ролей! Есть чему поучиться нам в этом отношении и у Эйзенштейна.

Выставка является наглядным примером и уроком того, к чему приводит огромная трудоспособность режиссера-художника, позволившая Эйзенштейну — в 27 лет! — своим «Броненосцем «Потемкиным» утвердить за собой мировую славу и прославить наше, советское киноискусство на весь мир.

Хороший почин

О том, какие сокровища хранятся в наших киноархивах, напоминает организованная Центральным Домом работников искусств серия просмотров под названием «Страницы прошлого».

В программу таких просмотров входят извлеченные с архивных полок документальные киноматериалы, посвященные деятелям театра, музыки, цирка, эстрады, живописи.

Участники первого просмотра из этого цикла с волнением смотрели кинокадры, запечатлевшие юбилей гениальной русской актрисы М. Ермоловой, любовались игрой Ф. Шаляпина, заснятого в 1918 году на концерте в Орехово-Зуеве, восхищались К. Станиславским на репетиции «Тартюфа».

Около двух часов продолжалось это увлекательнейшее путешествие на кинематографической машине времени. Перед зрителями проходила великолепная игра таких драматических артистов, как И. Москвин, В. Качалов, Б. Щукин, показали свое мастерство С. Михоэлс и В. Зускин в спектакле «Король Лир». На экране сменяли друг друга непревзойденный исполнитель песенок Беранже ныне почти забытый Б. Борисов, так рано ушедший от нас чтец В. Яхонтов, молодой Л. Утесов и другие мастера театра и эстрады. Огромный интерес вызвали кинофрагменты, сохранившие облик великого И. Репина.

Инициатива ЦДРИ заслуживает одобрения и поддержки. Просмотры из цикла «Страницы прошлого» имеют не только чисто познавательное значение. Они помогают сохранению и закреплению лучших традиций нашего искусства, передаче творческого опыта старейших поколений мастеров новым поколениям советских работников искусства.

Марк Суфрин

НА БАУЭРИ

В английском журнале «Сайт энд саунд» опубликована статья американского режиссера Марка Суфрина, который совместно с операторами Р. Бэгли и Д. Дином создал документальный фильм «На Бауэри», отмеченный первой премией на Международном Венецианском фестивале в 1956 году.

Постановщики этого фильма являются независимыми деятелями американского кино: они не связаны ни с одной из компаний и сняли этот фильм целиком на свои средства, на свой страх и риск.

Интересно отметить, что американскими киномонополиями предпринимались специальные меры, чтобы воспрепятствовать присуждению премии этому фильму, представленному на Венецианский кинофестиваль прогрессивными кинематографистами США.

Ниже мы помещаем сокращенный перевод статьи М. Суфрина.

Мрачные, покосившиеся здания, давно уже пришедшие в запустение; изрытые тротуары и лавки старьевщиков; убогие кафе и ночлежки, диковинные объявления: «можно переночевать — сдается чердак». И всюду серые фигуры людей — они иногда собираются группами, что-то обсуждая, иногда бредут, куда глаза глядят, иногда усаживаются прямо на мостовой, нередко проводя таким образом ночь. Когда здесь вдруг случайно оказывается человек, которого ждет дома семья и горизонт которого не ограничен рамками нескольких кварталов, его появление звучит резким диссонансом. Он — чужой здесь потому, что место, о котором мы говорим,— Бауэри.

Бауэри — одна из тех нью-йоркских улиц, которые являют собой резкий контраст с богатыми фешенебельными районами. Это — место, где собрались те, кого огромный город, безжалостно размолов, выбросил за борт. В течение многих лет здесь скапливались «неприкасаемые» — бездомные и голодные, старики, не могущие найти себе места, проститутки, безработные и люди, живущие от заработка к заработку. Это — социальное дно, поставляющее «клиентуру» для тюрем и городских больниц, полицейских судов и приютов. Бауэри — тупик, из которого трудно найти выход, это последнее прибежище отверженных.

Создавая картину о Бауэри, мы хотели прежде всего избежать дешевой мелодрамы. Мы совершенно не имели в виду делать какие-то «типические» или «символические» обобщения — просто мы решили показать правду Бауэри, чтобы раскрыть безнадежность, бесцельность и ужас жизни тех, кто пытается там просуществовать, причем сделать это без надменной сентиментальности и показного великодушия.

В нашей практике это был первый опыт съемки полнометражного фильма о жизни городского дна. Достаточно ли будет, думали мы, подойти к этому фильму как к произведению, рассказывающему просто о какой-то части города? Ведь очень важно наделить произведение и его героев чертами, присущими только им, а это как раз и было трудно, так как вставал вопрос, каких людей следует привлечь к участию в съемках.

И вот начались дни, заполненные лихорадочной работой. В течение ряда месяцев мы наблюдали жизнь Бауэри, разговаривали с обитателями, подсаживались к ним в барах, заглядывали во все зако-

улки, прежде чем решить, какие же очертания примет будущий фильм.

И в конце концов пришли к решению — сделать фильм по следам жизни, снимая день за днем уличные ландшафты Бауэри.

Героями картины мы задумали сделать жителей Бауэри, не меняя того жаргона, на котором они говорили, вкладывая в их уста сценарную реплику только в тех случаях, когда это было нужно. Но и этого оказалось мало: ведь недостаточно было взять просто людей с улицы и перенести их в кадры фильма — нужно было найти людей, в какой-то мере способных выполнять роль актеров.

Жизнь предстала перед нами целой галлереей персонажей — и часто случалось так, что тот или иной обитатель Бауэри полностью соответствовал образу уже задуманного героя.



«НА БАУЭРИ»

Так, например, получилось, когда мы встретили однажды на углу Бауэри молодого парня, искавшего хотя бы дневного заработка. Буквально после нескольких слов выяснилось, что именно такой персонаж уже задуман нами в сценарии.

Разумеется, успех не всегда приходил так же легко.

Несколько будущих героев оказались настолько безнадежными пьяницами, что исчезали в самые неподходящие моменты, причем после тщательных поисков их находили в одном из близлежащих кабаков.

Другой герой фильма «попался» во время полицейской облавы, был заключен в городскую тюрьму, где ему безжалостно сбрили бороду и сожгли жалкие остатки его одежды. А надо сказать, что именно с бородой и в прежней одежде он уже фигурировал в тысячах метров кинопленки, причем нельзя забывать, что у создателей фильма не было ни гримеров, ни костюмеров. Приблизительно в это же самое время два ведущих героя фильма неожиданно подстриглись, несмотря на неоднократные предупреждения, и таким образом нанесли нашему делу весьма ощутимый удар.

Стояло самое жаркое лето в истории Нью-Йорка, и после нескольких недель съемок, после утомительной тряски в автомобиле, наша энергия стала иссякать. И только сознание того, какой фильм мы делаем, сознание важности этого начинания помогало нам преодолевать усталость, и разочарование от временных неудач сменялось новыми взрывами воодушевления.

Хочется сказать, что, имея уже готовый сценарий и теоретически изучив историю этого района, мы тем не менее начали съемки без какой бы то ни было предварительной договоренности с владельцами баров, ночлежных домов, притонов и т. д.

Нельзя сказать, что Бауэри приветливо встретила нежданных гостей. Препятствия обступили нас со всех сторон. Чересчур наблюдательная полиция постоянно останавливала нашу машину, интересуясь, кто же эти четыре кое-как одетых парня, вооруженные грудой подозрительно выглядевших ящиков и аппаратов. Наша история воспринималась с тем саркастическим видом, который характеризует американских полицейских. Когда же машину наконец пропускали, возникало новое осложнение—тот же полицейский решительно разгонял группу людей, которых начинал снимать Ричард Бэгли, и плоды многих трудов пропадали даром — приходилось вновь отыскивать подходящую уличную сценку. Однажды вечером мы были окружены полицейским отрядом — нас приняли за банду гангстеров; в другой раз нас долго обыскивали, пытаясь найти контрабандные наркотики.

Операторская работа всегда была сопряжена с очень большими трудностями. Не говоря уже о том, что часто отсутствовали элементарные условия съемки — правильное освещение, необходимый организационный порядок и т. д.,— приходилось считаться и с настроением окружающих. Обычно получалось так, что машина останавливалась возле какого-то места, интересного с точки зрения сценария; аппарат наводился на определенный объект. Но не тут-то было — какой-нибудь бармен, владелец лавки или полицейский, а то и просто группа подозрительных субъектов, не желавших быть увековеченными на пленке, разрушали всю композицию, и приходилось молниеносно погружать всю аппаратуру обратно в машину и с невинным видом отправляться в дальнейший путь. И снова тянулись дни, и снова поиски пока не находили нужное место, и тогда весь технический процесс начинался сызнова.

Уличное движение, любопытство пешеходов — все это очень мешало нашей работе, и только постепенно, когда нас признали обитатели района, дело пошло немного лучше.

Были отсняты уже тысячи метров пленки, но оставалось еще очень важное дело — сцены в барах, которые мы решили оставить на последнюю неделю. Мы сделали так потому, что эти места, по существу, являются душой и сердцем Бауэри. Некоторые съемки приходилось производить украдкой, чтобы никто не заметил, а это означало, что нужно было прятать всю довольно громоздкую аппаратуру (каждый оператор, читающий эти строки, поймет, как это было нелегко).

Обычно мы заходили в бар по двое, такие же заросшие и так же одетые, как и его завсегдатаи. Нам приходилось притворяться, разыгрывать пьяных, стаканами поглощать скверное пиво и виски. Мы сами становились частью этого болота, всегда ожидая, что в любую минуту бармен может догадаться о присутствии здесь кинооператора и тогда нам может не поздоровиться. Дважды — в этом баре и в ночлежном доме — нам предложили расстаться с деньгами и вдобавок не позволили больше бывать там.

С течением времени, однако, у нас складывались более дружеские отношения с обитателями Бауэри. Мы встречали иногда поддержку обездоленных, понявших, что люди с киноаппаратом искренне заинтересованы их судьбой. Ведь, с другой стороны, Бауэри — это место, обитатели которого, подобно всем людям мира, живут, шутят, помогают друг другу.

Иногда им удается заработать, и они не так уж сильно клянут свою судьбу. Мы увидели простые, настоящие человеческие чувства в этих низах общества.

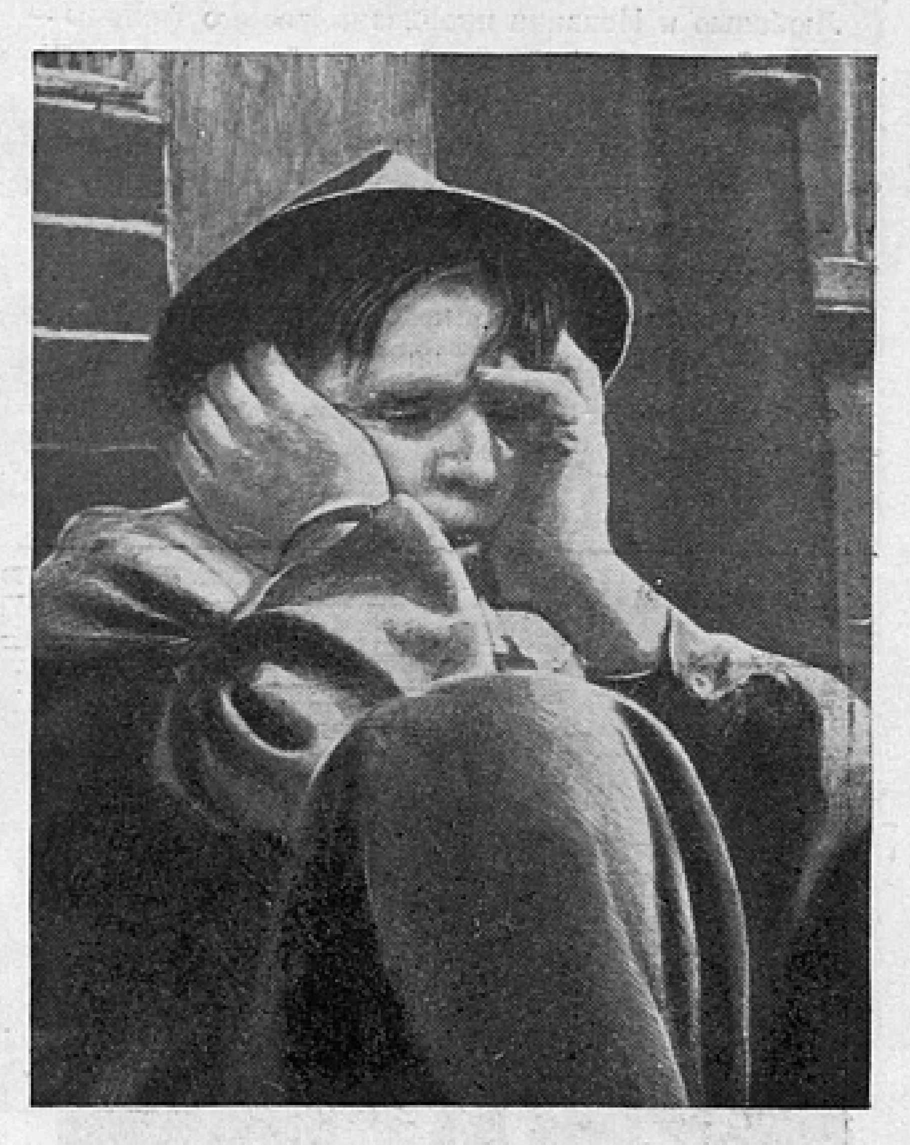
Так, один из уличных героев картины неожиданно заболел. Его показали врачу, который установил, что болезнь — хронический алкоголизм и что смерть наступит мгновенно, если этот человек не бросит пить. В течение семи недель, пока длилась съемка фильма, он не брал капли спиртного в рот. После окончания работы мы обещали ему подыскать какое-нибудь занятие. Он тоже обещал нам, не слишком уверенно, что начнет новую жизнь. Болезнь, однако, взяла свое: он вернулся на Бауэри и через несколько дней был найден мертвым, но не в том баре, где он обычно бывал, — он не хотел, чтобы мы узнали о его слабости. Даже на Бауэри человек старается скрыть то, что он сам считает своим позором.

Фильм продолжается. Все те же унылые группы людей. Вот вспыхивает драка, в ход пускаются кулаки, вот кого-то сбила машина — нарушена на мгновенье тягостная монотонность. Но даже эти взрывы ненависти, эти изуродованные и кровоточащие лица — они здесь настолько глубоко вошли в ритм жизни, что сами давно превратились в часть монотонного бытия Бауэри.

Работая над этим фильмом, мы старались по мере наших сил и возможностей, преодолевая многочисленные трудности, дать объективный и точный отчет о жизни человеческих существ, попавших в состояние тяжелого кризиса. И если временами, когда я писал эту статью, мне казалось, что в ней слишком явственно начинает звучать мелодрама, я вспоминал картины Бауэри, безжалостные своим убийственным реализмом.

На следующее утро, после того как был снят последний кадр, мы все, создатели фильма, собрались за завтраком. Мы были счастливы, что съемки закончены, хотя невольное чувство какого-то сожаления и угрызения совести владели всеми. Я могу объяснить лишь то, что пережил я сам. Вначале меня мучило сознание вины перед людьми, которых я использовал для своих целей. Когда рассеялось это чувство, осталось ощущение того, что виденное нами оставило неизгладимые впечатления. Я покинул эти страшные места. Но они по-прежнему существуют!

«НА БАУЭРИ»



ХУАН АНТОНИО БАРДЕМ

Это имя мало знакомо советскому зрителю, как мало знакомо и то, что создано этим талантливым испанским кинорежиссером, занявшим за последние годы видное место среди мастеров мировой кинематографии.

Своя тема, свой язык, свой стиль, глубоко национальный характер творчества, страстная, искренняя влюбленность в «седьмое искусство», вот что отличает молодого режиссера и сценариста, агронома по образованию, который настойчиво идет по избранному творческому пути, хотя путь этот усеян не столько лаврами, сколько терниями. Точнее говоря: лаврами его увенчивают за рубежом — на международных фестивалях,— а тернии его ждут дома, в Испании, всякий раз, как он приступает к созданию нового фильма, в ходе работы над ним, после его завершения.

Любовью к Испании пронизаны все его фильмы — глубокой, нерушимой верой в свой народ; рассказать о нем правду, показать его муки и радости, отчаяние и надежды, раскрыть перед всеми душу своего современника и хотя бы приоткрыть дверь в тот уродливый мир, который эту душу коверкает,— к этому стремится в своем творчестве Бардем. И это чувствуют и понимают зрители, хотя многое у него — по понятным причинам — недосказано.

«Мы считаем, — сказал как-то Бардем, — что наше кино должно обрести национальный характер, должно создавать фильмы, которые отражали бы жизнь испанца, его мысли, переживания, конфликты и окружающую его действительность как в прошлом, так, и в особенности, в настоящем».

«КОМЕДИАНТЫ»





Впервые Бардем привлек к себе внимание критики как сценарист интересного и довольно смелого в условиях сегодняшней испанской действительности фильма «Добро пожаловать, мистер Маршалл!». Несмотря на все трудности, с которыми были сопряжены постановка и показ этой комедии, несмотря на все купюры, сделанные по требованию не только испанской, но и американской «цензуры», фильм этот (поставленный режиссером Луисом Берланга) получил на фестивале в Канне в 1953 году международную премию, причем особо было отмечено качество сценария.

...Местные власти одной испанской деревни сообщают жителям, что в скором времени ожидается приезд американских администраторов «Плана Маршалла». Нужно во что бы то ни стало подготовить им помпезную, пышную встречу. С этой целью кастильские крестьяне должны переодеться и «перевоплотиться» в андалузцев и цыган, а их жалкие домишки стать живописными домиками, напоминающими по колориту Севилью. Но, невзирая на все приготовления, американская машина проезжает мимо деревни, не останавливаясь. Так вместо получения «помощи» крестьяне вынуждены сами оплатить крупную сумму, израсходованную на эту провалившуюся инсценировку.

Известный французский прогрессивный кинокритик Жорж Садуль, посмотрев этот фильм, писал в газете «Леттр Франсэз»: «Не хотели ли этим фильмом сказать,—используя средства занимательной комедии,— что испанский народ не должен ждать ни одного доллара от янки, а скорее — дополнительного бремени?»

Анализируя этот фильм и причины его успеха, находящийся в эмиграции испанский литератор

Габриэль Наресо писал в мексиканском журнале «Эспанья и ла пас»:

«Глубокая символика некоторых сцен и самый тон всей картины в целом настолько красноречивы, что нет ничего удивительного в том, что этот фильм, хотя он и получил премию, показывается в Испании неохотно... Это не мешает, однако, публике разражаться стихийными аплодисментами: зрители видят в этой картине выражение их настроений».

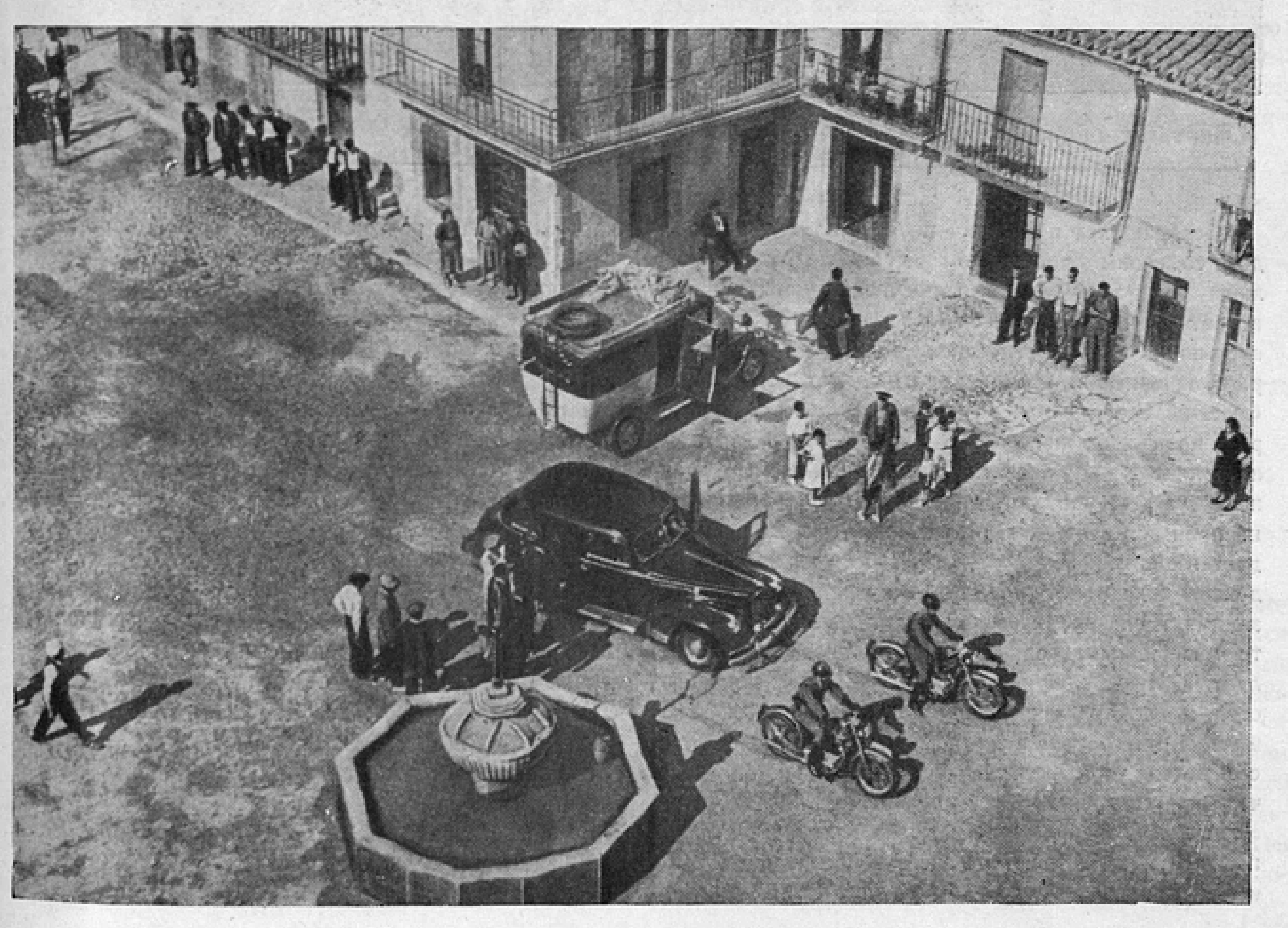
Посмотрев фильм Бардема во Франции, известный художник Пикассо сказал: «Этот фильм дал мне остро почувствовать настоящую, мужественную и братскую Испанию».

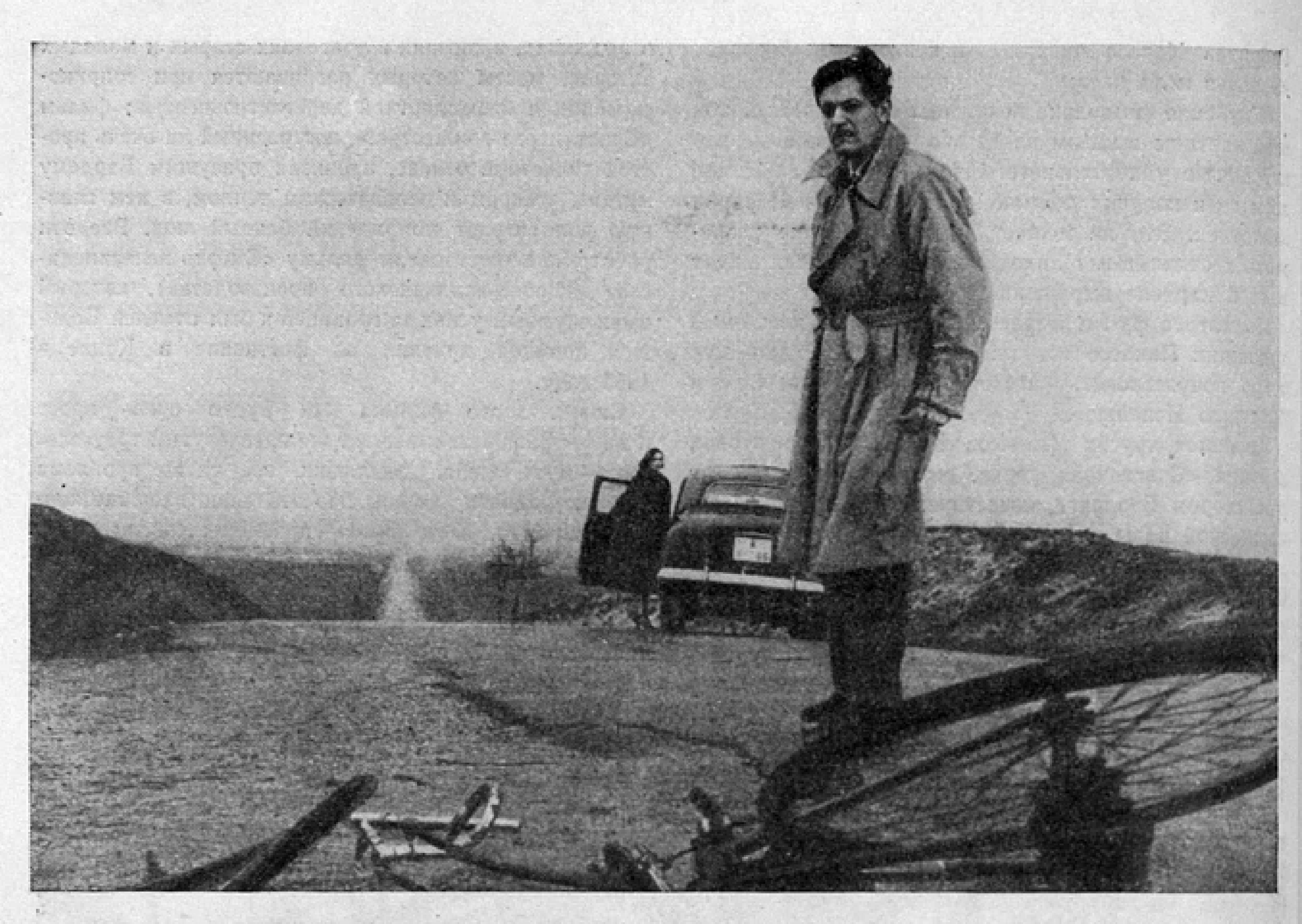
Коснемся других фильмов Бардема. Его первая картина «Счастливая пара», созданная совместно с режиссером Берланга, повествует о любви одной супружеской пары из рабочей среды и о том, как эта любовь захирела в удушливой атмосфере серой, будничной жизни; интересный и глубоко правдивый фильм «Комедианты» рассказывает о бесприютной кочевой жизни провинциальной театральной труппы, о надеждах, иллюзиях и трагедиях старых и молодых актеров, мечты которых разбиваются при соприкосновении с безжалостной действительностью; фильм «Счастливого рождества!», построенный на очень простой сюжетной основе, пронизан присущим Бардему мягким юмором и человеческим теплом, в нем главную роль играет мадридский бедный люд. Все эти работы предшествовали фильму «Смерть велосипедиста» (испано-итальянского производства), который имел шумный успех за границей и был отмечен Большой премией критики на фестивале в Канне в 1955 году.

Сюжет этого фильма как будто очень прост и даже трафаретен: все тот же пресловутый треугольник — муж, жена, любовник, все та же проблема любви, ревности, измены. Но это лишь внешние контуры сюжета, а за ними — проблемы совсем иного порядка, которые тревожат и будят ум, совесть, душу...

Фильм начинается с катастрофы и кончается катастрофой.

Из сатирического фильма Бардема «Добро пожаловать, мистер Маршалл!»





«СМЕРТЬ ВЕЛОСИПЕДИСТА»

...Возвращаясь в Мадрид после свидания за городом со своим любовником Хуаном, Мария-Хосе, жена одного из богатейших людей Испании (ее играет Лючия Бозе), сшибает своим «Фиатом» на пустынной дороге велосипедиста. Из страха перед разоблачением и скандалом, перед тем, что скажет «высший свет», узнав об обстоятельствах, при которых произошел несчастный случай, Мария-Хосе не позволяет Хуану оказать помощь раненому велосипедисту. Они удирают, не оглядываясь, оставив его на произвол судьбы. Но страх вкрался в их души, не дает им покоя. У Марии-Хосе это страх за свое будущее, боязнь потерять то положение, которое она занимает благодаря своему влиятельному супругу, и те материальные блага, которые он ей предоставляет. У Хуана — представителя средних слоев общества, преподавателя университета, человека думающего и многое в жизни переоценивающего, — страх сменяется угрызениями совести, сознанием того, что они совершили преступление, за которое надо ответить. Сознание вины у Хуана усиливается после посещения им семьи погибшего велосипедиста, жалкая комнатенка которого и бедность так вопиюще контрастирует с роскошным особняком и богатством, окружающим Марию-Хосе и ее мужа.

К ощущению душевной тревоги, мучающей Хуана, присовокупляется сознание несправедливости, допущенной им в отношении студентки Матильды: занятый своими переживаниями, он, не дослушав ее ответа, провалил ее на экзамене. Выступления студентов в ее защиту, их бунт против неблаговидного поступка преподавателя, открывают Хуану глаза на многое: он с горечью осознает, до чего довели его эгоизм и равнодушие к судьбе людей, и вдруг с радостью ощущает давно забытое им живительное дыхание человеческой солидарности. Он благодарен Матильде за этот предметный урок и сам подает заявление об уходе из университета. Но не все иллюзии еще развеяны: Хуан продолжает верить в любовь Марии-Хосе, в то, что она захочет разделить его судьбу, его волнения, его надежды. А Мария-Хосе занята мыслями о том, как сохранить свое положение.

И, когда перед ней встает дилемма: либо пойти с Хуаном в полицию и признаться в совершенном преступлении, т. е. лишиться всего того, что состав-

ляет смысл ее пустого и никчемного существования, либо избавиться от своего излишне совестливого возлюбленного и сохранить то, что ей дорого, — она выбирает второе и с холодной жестокостью давит своим «Фиатом» Хуана на той самой дороге, где ею был сбит велосипедист.

Она убивает его в тот момент, когда Хуан, задумчиво глядя на пустынную, объятую ранними сумерками равнину, вспоминает, что здесь пролегали военные траншеи, в которых и он сражался.

На обратном пути в город, когда машина Марии-Хосе мчится на предельной скорости, Мария-Хосе снова встречается с велосипедистом, но на сей раз погибает сама, в то время как велосипедист — простой труженик, возвращающийся с работы, — оставшись целым и невредимым, спешит добраться до маячащего вдали огонька, чтобы, быть может, успеть еще оказать ей помощь...

В фильме проходит и несколько других сюжетных линий, показывающих — где пунктиром, где посредством символов, где с недомолвкой (немало фраз и реплик Бардему из этого фильма пришлось изъять) — и тревогу за состояние деградирующего искусства, и растерянность интеллигенции, вынужденной поступаться своими убеждениями и потрафлять вкусам власть имущих, и глухое недовольство засилием американцев, проникших во все сферы жизни и чувствующих себя в Испании как дома.

После демонстрации на экранах «Смерти велосипедиста», когда Бардем уже снимал на улицах Валенсии свой новый фильм «Главная улица» (совместно с французскими киноработниками), во время одной из съемок он был арестован. За что, спрашивается? — За политические воззрения, сказали ему. Острый, наблюдательный глаз художника, чуткое сердце, впитывающее все, что волнует его народ, его современников, внутренний протест против несправедливости, жестокости, против всего того, что унижает достоинство человека, стремление рассказать и показать людям правду, только правду, — вот они, «политические воззрения» Бардема. О них свидетельствуют все его творчество, пронизанное гуманными идеалами, его выступления на творческих диспутах.

Едва выйдя из тюрьмы, Бардем вернулся к прерванной работе над «Главной улицей»; сценарий фильма он написал за один месяц. Бардем еще раз хотел показать «свою» Испанию, дать драматический и сатирический сколок жизни, быта, нравов провинциального городка с однообразным чередованием будней и празднеств, с атмосферой застоя и скуки, с тусклым, бескрылым существованием его обитателей и на фоне всего этого — глубокое и чистое чувство любви, осмеянное и поруганное скучающей провинциальной «золотой молодежью».

Фильм «Главная улица» был показан в 1956 году на фестивале в Венеции и получил Большую премию критики.

Западная прогрессивная печать оценила «Главную улицу» как наиболее значительное и зрелое произведение Бардема, утверждающее демократические взгляды и яркую творческую индивидуальность талантливого молодого режиссера.

Т. Злочевская

Хуан Антонио Бардем

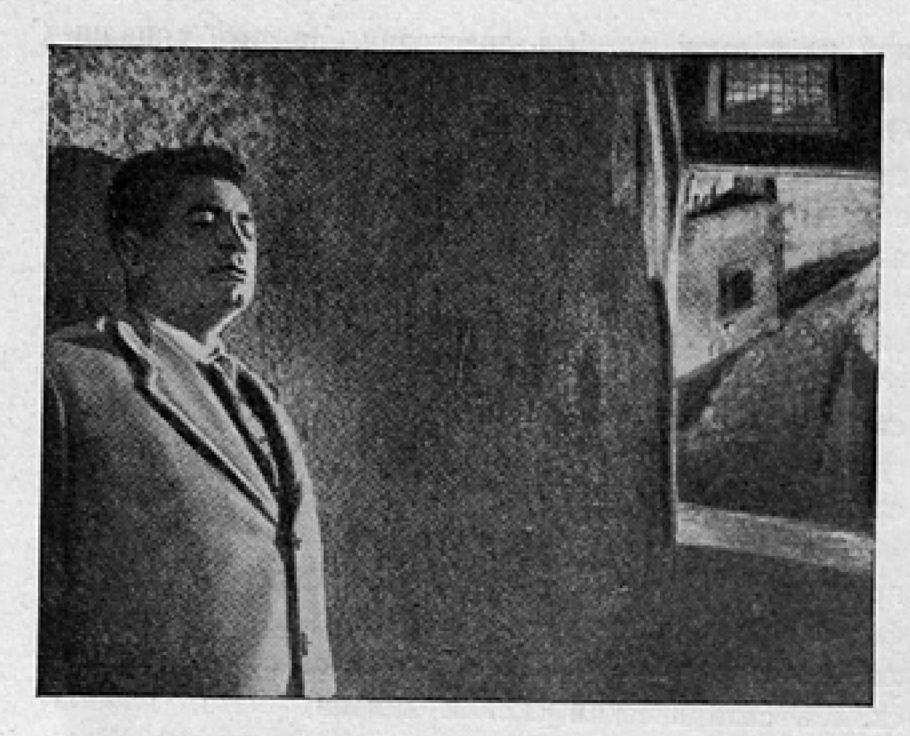
ГЛАВНАЯ УЛИЦА

(Либретто)

Б. — главный город одной из испанских провинций; во всяком случае, он вполне соответствует тому представлению, которое сложилось у каждого о провинциальном центре. Тут имеется собор, и река, и площадь с крытой галлереей, и статуя некоего сеньора в сюртуке, и арена для боя быков, и духовная семинария, и Главная улица. Прежде всего — Главная улица.

Культура представлена здесь двумя утренними газетами («Газета земледельца» и «Имперские пути»), несколькими средними школами, кружком любителей изящной словесности, сгруппировавшихся вокруг местного поэта, ушедшим на пенсию военным инженером, который дает частные уроки поступающим в Военную академию, и каноником собора.

Общественная жизнь города покоится в основном на пяти столпах: это вокзал, где останавливаются всего на семь минут ярко освещенные поезда дальнего следования; бар «Миами» — с неизменной рекламой модного коктейля; клуб, давнишние чле-



«ГЛАВНАЯ УЛИЦА»

ны которого занимают нижний этаж, а новые — верхний, и где имеются два биллиарда и библиотека, в которую никто никогда не заглядывает; старый квартал, расположенный, как обычно, под сенью собора. Однако «здравомыслящие» все же предпочитают заведение мадам Пепиты и Главную улицу.

В городе два театра (один из них приспособили под кино), в которых довольно часто выступают приезжающие на гастроли второразрядные труппы и где члены клуба каждый год показывают новый любительский спектакль. Тяга к театру тут очень велика, и любители из местного высшего общества ставят обычно одну из веселых и нашумевших опер Муньоса Сека, — скажем, «Месть дона Мендо». Крупными событиями являются также ежегодный Большой осенний бал в казино и Неделя весенних празднеств. В эти дни вся Главная улица бывает украшена гирляндами цветов и по ней с песнопениями дефилируют монахини — дочери девы Марии.

А теперь следовало бы поговорить о людях, живущих в этом городе. Самые бедные живут по правую сторону от реки. Остальные — по левую. Богатство и слава этой категории людей обратно пропорциональны расстоянию от Главной улицы.

Барышни из среды местной буржуазии учатся в женских монастырских школах, сдают экзамены в лицей, прогуливаются в течение определенного времени по Главной улице, а затем выходят замуж. Иной раз кто-нибудь из них уезжает в Мадрид учиться на филолога или на фармацевта, но это бывает довольно редко. Обычно после того, как они погуляют в течение нескольких месяцев или двух-трех лет по Главной улице, они выходят замуж или же не выходят. Если они не выходят замуж, ничего особенного внешне не происходит. Великовозрастные девицы по-прежнему продолжают прогуливаться по Главной улице — сначала с подругами, затем с какой-нибудь замужней кузиной, а потом уже с мамой или тетей, и так до тех пор, пока в один прекрасный день они не выходят больше на прогулку и прячутся за балконными шторами. Они ждут, ждут, без устали ждут, а потом умирают. Так, в послеполуденный час, можно нет-нет да и увидеть одинокий катафалк с белым гробом оставшейся в девицах старушки.

Вот, к примеру, Изабелла: хотя она и смирилась со своей участью, она все же чего-то ждет. Ее отец был кавалерийским полковником. Она ждет и расточает свою любовь и свою энергию на все то, что составляет и заполняет ее маленький мирок: новое блюдо, до блеска начищенный паркет, сверкающее чистотой белье, начатые было стихи, роман, который так и останется недочитанным. Она любит все то, что ее окружает: цветы, безделушки, сентиментальные американские фильмы, дешевые романы, зеркала. Да, зеркала — много зеркал, чтобы исподволь наблюдать за ходом времени. А время проходит в мелких заботах, и наиболее значительными вехами его являются посещение собора, часы молитвы в церкви, бал в казино, на котором она не танцует, любительский спектакль, в котором она играет уже роль матери, и прогулки — последние прогулки по Главной улице. Иногда она отправляется на вокзал — проводить кого-нибудь. Ярко освещенный поезд, издав протяжный гудок, отбывает дальше, мягко позвякивая металлом. Тогда Изабелле очень хочется плакать.

Мужская часть жителей Б. — молодые люди, государственные и муниципальные служащие, владельцы лучших магазинов на Главной улице, главный редактор местной печати (один на две газеты), принадлежат к двум категориям людей, а именно: к категории холостых или к категории женатых. Но при этом есть нечто, что связывает их неразрывно: скука. Да, им скучно. Тщетно пытаются они каким-либо образом заполнить пустые часы провинциального досуга. Они играют в покер, ходят в кино, пьют коктейль и сплетничают в баре «Миами», встречаются у мадам Пепиты, прогуливаются по Главной улице. В сущности говоря, им нечего делать, нечего решать, нечего создавать. Так они и сами считают. Они ничего не ждут — разве только чтобы прошла жизнь. Поэтому — именно поэтому — им и нужно бежать от самих себя. Они не способны противостоять одиночеству, побороть самих себя. Главное — это найти отдушину. Политика и искусство их не интересуют, любовь — это всего лишь заведомо известная привычка. Наука для них — пустой звук. Надо вырваться из этой скуки. Надо развлекаться. Раз-вле-кать-ся. А фильмы — все те же, все те же проститутки, все те же компаньоны по карточной игре. И все то же времяпрепровождение: из клуба в бар «Миами», из бара

«Миами» на Главную улицу, с Главной улицы в кино «Модерн», из кино «Модерн» в клуб, из клуба к мадам Пепите, от мадам Пепиты в пансион «Кастилья», из пансиона «Кастилья» в клуб и снова бар «Миами», Главная улица, кино «Модерн», клуб, мадам Пепита, пансион, Главная улица.

Но вот кто-то из них обнаружил, что его ближний — это тоже зрелище, забавнейшее зрелище, и что вокруг — двадцать тысяч таких зрелищ! И что любой из них может изменить, как ему вздумается, ритм жизни своего ближнего, цвет его лица. Значит, надо позабавиться над ближним. Надо заставить его реагировать каким-нибудь необычным образом. Как же, каким путем этого можно достигнуть? — Шуткой.

И вот сыну владельца лучшего магазина на Главной улице — Луису — удалось навязать своим приятелям по клубу новую забаву, новую игру. Да, надо развлекаться, надо над кем-нибудь посмеяться. Шутки, которые придумывает Луис, пока что не отличаются особой изощренностью, но они жестоки. Изощренность и жестокость будут, несомненно, возрастать. Последняя его шутка поистине вопиюща. Но для того, чтобы разыграть ее, требуется два человека: объект, которому она предназначается, и, так сказать, исполнитель, «податель» ее. Таковым может быть Хуан, еще мало знакомый с законами и обычаями провинциальной жизни. Всего два месяца, как он занимает свою должность— приличную должность на Главном почтамте. Он приехал из Мадрида, и мало-помалу однообразие провинциальной жизни сказалось и на нем, повлияв на его характер, и теперь он уже почти не отличается от остальных членов клуба. В качестве «вступительного взноса» в этот клуб доблестных представителей мужского пола города Б. с него как раз и потребуют: сыграть задуманную Луисом шутку. Ну, а над кем? — Над Изабеллой. Изабелла — слишком уж на виду, слишком явно великовозрастная девица. Изабелла должна прекратить свои прогулки по Главной улице. И на сей раз шутка эта заставит ее понять, что она должна окончательно удалиться за шторы своего балкона.

Хуану надлежит объясниться Изабелле в любви, надлежит сказать, что он хочет с ней обручиться, хочет на ней жениться. А остальные после объяснения между Хуаном и Изабеллой будут каждый вечер потешаться,— прогуливаясь по набережной, по Главной улице, встречаясь в кино или по выходе из церкви после мессы. Да, они будут смеяться, и они заставят мадам Пепиту откупорить бутылку шипучего вина, чтобы отпраздновать удачную завязку шутки. Они будут смеяться, а Изабелла тем временем будет абсолютно счастлива. Ей не придется ведь больше ждать, прячась за балконными шторами, не придется больше ждать. И отныне все то, к чему она будет прикасаться, что она будет делать, будет казаться ей более отрадным, более светлым и хорошим.



«ГЛАВНАЯ УЛИЦА»

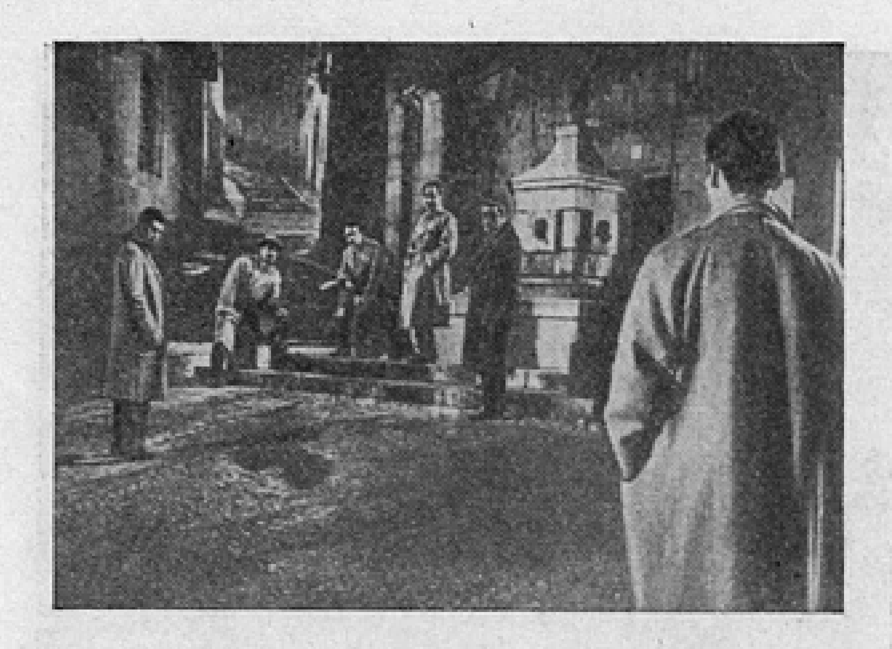
И она сможет даже потанцевать наконец на балу в казино.

Ну, а Хуан? Хуан — трус. Ему не хочется причинять страдания другим, но и не хватает сил противодействовать сложившемуся положению, которое все больше и больше запутывается и осложняется, наслаивая одну ложь на другую. Но хуже всего то, что Хуан с каждым днем открывает все новые и новые качества Изабеллы. Ее душевная чистота, та внутренняя красота, которую она излучает, оказывают на Хуана такое действие, что он невольно начинает строить планы на будущее—планы, соответствующие не тому, что есть или будет в действительности, а тому, что должно было быть, если б он не был трусом.

Шутка меж тем продолжается. Они потешаются. Изабелла счастлива. А Хуан уже не знает, что ему теперь делать, чтобы остановить действие, которое он сам начал. Вот-вот должен быть назначен день свадьбы. Наступил, по мнению Луиса, подходящий момент для того, чтобы перейти ко второй части шутки. Нужно открыть «коробку сюрпризов» и смеяться, смеяться еще больше, чем раньше.

Хуан ничего сделать не может. У него не хватает мужества сказать правду. Что угодно — только не причинять страдания ближнему. Что угодно. Вплоть до свадьбы с Изабеллой. А почему бы нет? Ведь он понял, что действительно любит ее.

Но обратного пути нет. И Хуан смиряется. Шутка должна продолжаться. Хуан — трус. Он не в силах противостоять Луису; он никому не скажет ни слова — ни в клубе, ни в городе, он попросту умоет руки, пожертвует Изабеллой, так и не повидавшись с ней больше. Он сбежит. Да, Хуан собирается сбежать.



«ГЛАВНАЯ УЛИЦА»

Однако пути любви неисповедимы: нас могут любить втихомолку, без слов, но тем не менее очень сильно. Спасаясь от долгих и одиноких ночей, от тоски, порожденной сознанием, что рухнули юношеские надежды и иллюзии, Хуан коротал иногда эти ночи с Антонией, Тоней, у мадам Пепиты. Тоня — смелая девушка, ей терять нечего и некого, кроме Хуана. А Хуан хочет сбежать. Потому-то Тоня и скажет правду. Пусть Изабелла страдает. И почему бы ей не пострадать? Ведь Тоня тоже страдает. Тут нужно отрезать сразу, начисто. Так будет лучше, вернее.

...Теперь уже Луис и прочие больше не будут смеяться. Даже если Изабелла и скроется за шторами балкона, глядя и ничего не видя перед собой на Главной улице. Хуан впервые в своей жизни не будет трусом. Хуан скажет Изабелле, что он любит ее. По-настоящему любит. Но как ей доказать это? Ведь слова те же, какие он говорил ей, когда разыгрывал шутку. Изабелла ему больше не верит, не может ему верить. К тому же теперь у нее нет никакого стремления верить ему. Все это — шутка. Тоня, Хуан, Луис и другие открыли ей вдруг окружающий ее мир — тот мир, в котором она жила и которого она не знала.

Изабелла обвинит все это: Главную улицу, колокола, бал в казино, молельные скамьи, процессию монахинь — дочерей девы Марии, «Газету земледельца», Неделю празднеств, мужчин, живущих в этом городе, весь город — всех она обвинит в обмане, в обмане Тони, в обмане всех девушек, прогуливающихся по Главной улице; в обмане всех женщин, ждущих за балконными шторами, под арками Старого квартала; обвинит в том, что она не сумела быть настоящей женщиной своего времени, в том, что она жила вне жизни целых шестнадцать лет.

Поэтому Изабелла и должна бежать от Хуана, от своей любви, от всего. Она будет бежать по Главной улице к вокзалу, к тому ярко освещенному поезду, который останавливается здесь всего на несколько минут.

Она будет бежать под звон колоколов собора к своему спасению.

Но Изабелла так и не уедет. Одного слова будет достаточно, чтобы остановить ее. Сло́ва, о котором она думает, и которое произносит билетный кассир: «Куда? Куда?»

Так Изабелла никуда и не уедет. Ярко освещенный поезд издаст еще более протяжный гудок, чем обычно, и наберет скорость. Изабелла будет смотреть ему вслед, а затем медленно вернется в город, чтобы навсегда скрыться от всех за шторами своего балкона.

(Журнал «Чинема нуово»)

НОВЫЕ РАБОТЫ КАВАЛЬКАНТИ

Известный бразильский кинорежиссер Альберто Кавальканти сейчас находится в Румынии. В беседе с корреспондентом газеты «Ромыниа либера» он заявил:

— Естественно, что румынская кинематография не преодолела еще всех трудностей, обусловленных ее молодостью. Несмотря на это, среди румынских фильмов имеются довольно значительные произведения... Я посетил кроме Румынии и ряд других стран народной демократии. И могу сказать вам, что усилия Румынии, направленные на создание жизнеспособной с художественной точки зрения кинематографии, характерны не только для вашей страны. Это легко понять, ибо еще Ленин дал высокую оценку кинематографии, как самого важного искусства, которое, следовательно, может наилучшим образом служить великим демократическим идеям.

— Над чем вы сейчас работаете?

— Пока планы, планы... — сказал А. Кавальканти. — Я закончил в Вене работу над фильмом «Господин Пунтила и его слуга Матти» по пьесе Бертольта Брехта, а в Румынии я хочу заснять новый фильм — «Замок в Карпатах» по книге Жюля Верна.

В поисках мест натурных съемок Кавальканти побывал в ряде районов Румынии.

ПЕРВЫЕ ШАГИ «ЕЖИКА»

Мне довелось быть свидетелем того, как «Штахельтир» («Ежик») впервые появился на экранах Германской Демократической Республики. Сидевшая в кинозале впереди меня пожилая немка, наклонившись к мужу, высказала предположение, что это, очевидно, один из тех коротких «культурфильмов», которые обязательно показывают вместе с хроникой перед началом основного фильма. На экране невидимая кисть быстро набросала смешную фигурку маленького ежика с лукавыми хитрыми глазками, который как бы заранее предупреждал зрителей о том, что речь теперь пойдет о вещах очень смешных и интересных. И действительно, первые же кадры «Штахельтира» завоевали горячие симпатии зрителей Германской Демократической Республики.

В настоящее время, когда «Штахельтир» прочно занял почетное место на экранах, зрители с большим нетерпением ожидают появления каждого нового выпуска. Содержание «Штахельтира» горячо обсуждается на фабриках, заводах, в школах и в семьях.

В официальном сообщении студии «ДЕФА» говорится: «Тематика «Штахельтира» охватывает не только вопросы борьбы за мир и объединения Германии, но также и те недостатки и ошибки, которые мы наблюдаем в процессе строительства социализма в Германской Демократической Республике, в различных областях ее жизни». Какова же история «Штахельтира»?

В марте 1953 года Государственный комитет по делам кино ГДР принял решение создать небольшую группу работников студии хроники и документальных фильмов, чтобы вплотную заняться вопросами выпуска коротких сатирических киносюжетов. Группа по-прежнему была организационно связана со студией кинохроники. За первый же год группа сделала 19 киносюжетов и два фрагмента на общую тему: «Наблюдения в театрах и варьете».

Уже в самом начале работы группа избрала фигурку ежика символом своей деятельности. И это не случайно. Каждому из нас известна чудесная немецкая сказка о храбром еже, который благодаря своему уму и хитрости заставил хвастуна-зайца бежать с ним наперегонки и победил его.

И вот символом киносатиры стал умный, находчивый ежик — безжалостный к глупости, лени и другим порокам.

В своих картинах Ежик-Штахельтир клеймил саботажников, болтунов, бюрократов, людей, которые тормозили строительство социалистического общества в ГДР. Он ставил их перед своим безжалостным объективом, чтобы подвергнуть самой острой критике.

Под руководством редактора Георга Хонигмана и режиссера Рихарда Грошоппа группа «Штахельтир» создала за 4 года около 75 коротких сатирических фильмов на самые разнообразные темы. Эти фильмы пользуются искренней любовью кинозрителей. Показателем этого является то обстоятельство, что «ДЕФА» получает множество писем — откликов со всех концов страны. Зрители не только хорошо отзываются о значении такой киносатиры для жизни страны, но и предлагают новые темы.

Вот, например, письмо возмущенного туриста, который при тридцатиградусной жаре так и не смог найти ни глотка воды, так как торговые организации не смогли обеспечить снабжение населения прохладительными напитками. Другие авторы писем жалуются на невнимательных продавцов, на нерадивых работников учреждений. Конечно, «Штахельтир» не в состоянии использовать все темы, которые предлагаются его вниманию. Но главное — недостатка в них нет.

Есть, конечно, и обиженные, которым «Штахельтир» попал, что называется, не в бровь, а в глаз. Такие зрители вопят о «дискриминации, дерзости и неуважении», выдавая тем самым свою нелюбовь к критике.

В 1955 году число выпусков «Штахельтира» (по 200—300 метров) достигло 25. В том же году группа выпустила 2 короткометражных фильма по 500 метров каждый. В 1956 году зрители увидели 27 «Штахельтиров» и 5 короткометражных фильмов.

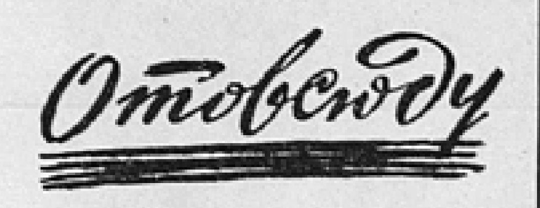
Остается добавить, что студия «ДЕФА» запланировала на 1957 год 27—30 номеров «Штахельтира» и 5 короткометражных сатирических фильмов. Помимо чисто количественного роста отмечается быстрый рост популярности «Ежиков».

Возникает вопрос — почему бы нам не использовать творческий опыт киноработников ГДР и не наладить в нашей стране выпуск юмористического киножурнала?

У нас, безусловно, нашлось бы немало хороших, острых тем для киносатиры, которые выдвигаются самой жизнью.

Советским кинематографистам следовало бы подумать о том, чтобы шире использовать различные жанры сатиры и юмора в своей творческой практике.

Е. Безруков



БИРМА

Союзу бирманского театра и кино исполнилось 10 лет. Выступая на ежегодном собрании, президент Союза У Тин Нве рассказал о проведении кинофестивалей и развитии кинопроизводства в Бирме. За минувший год в стране было выпущено около 50 фильмов. Одновременно докладчик указал, что нехватка аппаратуры серьезно тормозит отечественное кинопроизводство. У Тин Нве в девятый раз был переизбран президентом Союза.

ГДР

Студия мультипликационных фильмов ДЕФА выпускает в нынешнем году 23 картины. Среди них — фильмы-сказки: «Спящая красавица», «Йоринде и Йорингель», «Волшебный доктор».

ИТАЛИЯ

Всемирно известный итальянский кинокомбинат «Чинечитта» («Киногород»), имеющий 15 съемочных павильонов, ликвидируется. «Чинечитта» будет переведен в Северную Италию и «воссоздан» там в меньших размерах. Территория, занимаемая сейчас Киногородом, предназначена к распродаже под строительные участки. 10 гектаров уже продано. За счет сумм, вырученных от распродажи земли, итальянское правительство намеревается покрыть дефицит киногорода и других государственных кинотрестов.

●

Лукино Висконти продолжает работу над фильмом «Белые ночи» по Достоевскому. Съемки ведутся в Ливорно. В фильме снимаются немецкая актриса Мария Шелл, итальянский артист Марчелло Мастройянни и французский актер Жан Марэ.

●

Луиджи Дзампа готовится к постановке фильма совместного итало-франко-англо-немецкого производства о судьбах четырех солдат различных национальностей, повстречавшихся в итальянском городке Ассизи, в окрестностях которого они сражались в годы войны. Главные роли в фильме будут исполнять известные актеры, в том числе Витторио Де Сика и Курд Юргенс.

●

Выдающийся итальянский кинодраматург Чезаре Дзаваттини заканчивает сценарий фильма «Страшный суд», который будет ставить Витторио Де Сика. Затем Дзаваттини предполагает приступить к работе над сценарием, посвященным героям-партизанам семерым братьям Черви, жизнь которых описана их отцом Алчиде Черви в знакомой советскому читателю книге «Семеро моих сыновей».

●

Закончился закрытый референдум, ежегодно проводимый среди членов Итальянского профсоюза киножурналистов для присуждения премий «Серебряные ленты» за лучшие кинематографические работы года. В результате референдума лучшими итальянскими фильмами 1956 года признаны: «Крыша», «Машинист» и «Война и мир» (итало-американского производства), а лучшими режиссерами Витторио Де Сика («Крыша») и Пьетро Джерми («Машинист»); лучшими сценариями — сценарий Чезаре Дзаваттини («Крыша») и сценарий Джерми, Джаннетти и Винченцони («Машинист»); лучшими исполнительницами главных женских ролей — Анна Маньяни («Сестра Летиция») и Габриэлла Паллотта («Крыша»); лучшей исполнительницей второстепенной женской роли — Луиза Делла Ноче («Машинист»); лучшими исполнителями мужских ролей — Пьетро Джерми («Машинист») и Марчелло Мастройянни («Двоеженец»).



Кадр из новой английской кинокартины «Ричард III» (по Шекспиру), поставленной режиссером Лоуренсом Оливье — создателем знаменитой серии шекспировских фильмов



КИТАЙСКАЯ НАРОДНАЯ РЕСПУБЛИКА

Центральная студия хроникально-документальных фильмов выпустила фильм-концерт «Желаем новых радостей» (режиссеры Ван Янь-дун, Ма Дэ-чан и Мао Юй, операторы Чэн Мо, Сунь Ин-мин и Чэнь Чжэнь-сян). В картине воспроизведена интересная концертная программа, показанная во время проходившего в Пекине Всекитайского смотра песни, музыки и танца.

●

На Чанчуньской киностудии продолжаются съемки детского фильма «Необычайное соревнование» по рассказу китайского писателя Е Шэн-тао «Портфель папы Лю Ши-хая». Это картина о том, как китайские пионеры помогают органам общественной безопасности задержать гоминдановского шпиона, пытавшегося похитить ценные чертежи. В фильме снимаются юные киноактеры, известные советскому зрителю по кинокартине «Цветы нашей родины».

●

В провинции Юньнань распространен устный народный эпос «Ашима». На Шанхайской киностудии ведется подготовка к экранизации этого эпоса. Над сценарием работал поэт Гун Лю. Ставит картину известный китайский режиссер Лин Цзы-фэн.

●

На Шанхайской киностудии заканчиваются съемки фильма по сценарию Лян Янь-цина «Две детские футбольные команды» (режиссер Лю Фу-дао). Это первый в Китае художественный фильм, посвященный спортивным успехам китайских юных пионеров.



Жерар Филип в заглавной роли фильма «Тиль Уленшпигель», выпущенного студией ДЕФА (ГДР) совместно с французской фирмой «Ариан-фильм»

На экраны страны выпущен кинофильм «Санганрен» — о китайских народных добровольцах в Корее. «Самые любимые» — так называет китайский народ своих сынов и дочерей, оказавших помощь корейскому народу в его борьбе против империалистических сил США, развязавших войну в Корее. Фильм поставлен режиссерами Ша Мэном и Линь Шанем по сценарию Линь Шаня, Цао Синя, Ша Мэна и Сяо Юя.

●

О современной жизни китайской деревни рассказывает художественный фильм «Конь старого Чана» по сценарию Лэй Цзяна. В фильме показаны события последних лет, когда широкие массы китайских крестьян по призыву Коммунистической партии Китая встали на путь кооперирования. Организованный в родном селе старого Чана кооператив, куда Чан вступил добровольно, становится кооперативом высшего типа. Тогда старый Чан наотрез отказывается остаться в кооперативе, так как его любимый конь должен стать собственностью кооператива. После долгих колебаний Чан под влиянием своих друзей и соседей соглашается, однако, вернуться в реорганизованный кооператив.

Картина поставлена режиссером Юань Най-чжэнем. Роль Чана исполняет артист Фан Хуа.

ПОЛЬША

В Варшаве состоялось вручение «награды польской кинокритики» за лучший фильм польского производства 1955 года. Эту награду, символом которой является статуэтка Сирены (герб города Варшавы), получили кинодокументалисты Гофман и Скужевский за короткометражный фильм «Внимание, хулиганы!»

●

Александр Форд и оператор Ежи Липман приступили к съемкам фильма «Восьмой день недели» по новеллам молодого польского писателя М. Гласко. Съемки ведутся на студии во Вроцлаве.



ПАКИСТАН

Пакистанская газета «Доон» сообщает, что департамент кинопромышленности готовит серию фильмов о народных танцах различных районов страны. В разных частях Пакистана работают съемочные группы: производятся съемки популярных танцев племен Читтангонга, танцев манипури района Силхета и многих других.

США

Вышел новый, широкоэкранный вариант комедии «Дорога в Нью-Йорк» (впервые экранизированной в 1934 году под названием «Это случилось однажды ночью»). Сценарий написали Роберт Рискин и Клод Биньен. Новый фильм под названием «От этого не убежишь» поставил режиссер Дик Пауэлл. В главных ролях — американские киноактеры Джек Лемонн и Джун Эллисон.

●

Американский режиссер Джордж Стивенс, удостоенный в 1953 году премии памяти Ирвинга Дж. Тальберга (высшей награды, присуждаемой Академией киноискусства и кинонаук), закончил фильм «Гигант» по роману американской писательницы Эдны Фербер. Этот фильм показывает на протяжении тридцати лет жизнь семьи владельцев скотоводческого ранчо, расположенного в Техасе. В главных ролях снимались Элизабет Тейлор и Рок Хадсон.

●

Союз американских кинокритиков признал лучшими фильмами 1956 года: французский документальный фильм «Мир тишины», американо-итальянский фильм «Война и мир» по роману Л. Толстого, английскую экранизацию пьесы Шекспира «Ричард III», итальянский фильм «Дорога» и американскую экранизацию романа Жюля Верна «В 80 дней вокруг света».

●

В возрасте 56 лет скончался американский киноактер Гемфри Богарт.

●

Фильм «Клевета» посвящен нравам американской печати, в частности так называемых «журналов-пачкунов», которые ради сенсации и наживы обливают грязью свои несчастные жертвы. Сценарист Джером Уэйдмен рисует неприглядную картину шантажа, грязных сплетен и клеветы, в которой «трудятся» редакторы и сотрудники этих бульварных изданий. Постановка режиссера Рой Роуленда и игра актеров Ван Джонсона и Энн Блис способствуют успеху картины. Хотя авторы фильма и утверждают, что речь идет о вымышленных событиях и людях, но, по словам журнала «Моушн пикчер геральд», всем известно, что в основу сюжета положены истинные факты.

●

Ассоциация кинокритиков города Нью-Йорка 13 голосами из 16 признала широкоэкранный фильм «В 80 дней вокруг света» лучшим фильмом прошлого года, а лучшей заграничной кинокартиной, демонстрировавшейся в США, — «Дорогу» итальянского режиссера Феллини.

ФРАНЦИЯ

Режиссер Альбер Ламорисс (постановщик «Белой гривы») награжден премией имени Луи Деллюка за свой среднеметражный фильм «Красный шар».

●

Премия Луи Люмьера за 1956 год присуждена режиссеру Жану Девеверу за короткометражный документальный фильм «Жилищный кризис».

Жан Девевер рассказал корреспонденту «Юманите» историю этой картины. Продюсер предложил ему снять фильм о современном жилище. Познакомившись с материалами, Девевер решил поставить картину, в которой были бы показаны не комфортабельные квартиры в богатых кварталах, а жилищный кризис во Франции. Однако продюсер не согласился с режиссером.

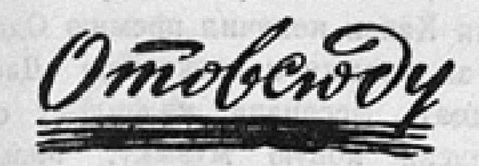
«Мне не удалось найти другого продюсера, — рассказывает Девевер.— Повсюду мне отвечали шаблонной фразой — «зритель идет в кино, чтобы отдыхать». Тогда я и двое моих товарищей решили снять эту картину за свой счет. Разумеется, мы были более чем ограничены в средствах, но все-таки довели работу до конца. В картине нет преувеличений. Все, что показано в ней, чистая правда». Рецензент «Юманите» пишет о фильме: «Это сильный и мужественный документ, обвинительная сила которого может быть резюмирована так: во Франции миллионы людей живут в плохих жилищных условиях».

●

Закончены съемки документального фильма, посвященного Народному национальному театру. Постановщик картины Франжю заявил в беседе с корреспондентами, что он не ставил себе целью создание «фильма-спектакля», а стремился показать творческую жизнь самого популярного во Франции театра. В фильме показано помещение театра, его закулисная жизнь, гастроли театра в рабочих предместьях и в Авиньоне, выступления актеров в характерных для них ролях, а также отдельные сцены из «Леди Макбет» и других постановок театра.

●

Тридцать лет назад в Париже, в Латинском квартале открылся новый кинотеатр «Урсулин». Он помещался в небольшом невзрач-



ном доме, не имел световой рекламы и цветных афиш. Вместо афиш у подъезда, освещенного единственной лампой, висела небольшая табличка с названием идущей картины. Помещение кинотеатра также было обставлено более чем скромно. Публика, посещавшая этот кинотеатр, состояла преимущественно из студентов и интеллигенции. Однако самым необычным был репертуар. В обращении к зрителям, которое раздавали у входа в зал, основатели кинотеатра заявляли, что они не намерены показывать ни «боевиков», ни детективов, ни голливудских фильмов с участием «сверхзвезд», а будут демонстрировать только такие картины, которые действительно можно назвать художественными.

Кинопечать единодушно предсказывала, что через полгода «Урсулин» вынужден будет закрыться. Однако успех кинотеатра был так велик, что вскоре в Париже один за другим стали появляться кинотеатры, копировавшие постановку дела и репертуар «Урсулина». После войны таких театров насчитывалось более десяти: «Кардине», «Пагода», «Пантеон», «Студия Монпарнас» и другие. В 1954 году эти кинотеатры объединились в Ассоциацию французских театров художественного и экспериментального фильма.

Репертуар этих кинотеатров составлялся с участием Ассоциации кинокритиков. Кинокартинам, рассчитанным на дурной вкус публики, даже если они с успехом шли на Больших бульварах, доступ на экраны таких кинотеатров был закрыт. Демонстрация в одном из этих кинотеатров уже сама по себе стала считаться «маркой» для фильма.



«Кадр-гравюра» из чехословацкого фильма «Губительное изобретение» (по роману Жюля Верна «Лицом к флагу»), над которым работает режиссер Карел Земан

За последние годы подобные кинотеатры возникли в Бельгии, Швейцарии, Австрии, Голландии и других странах. Недавно была создана Международная ассоциация художественных кинотеатров. Председателем ее избран Арман Талье, основатель кинотеатра «Урсулин».

ЦЕЙЛОН

В декабре прошлого года в Коломбо состоялся фестиваль сингалезских кинофильмов. Во время фестиваля было показано 32 картины, поставленные национальными кинокомпаниями на сингалезском языке, на котором говорит около $^{2}/_{3}$ населения Цейлона.

Цейлонская кинематография возникла недавно — всего 5—6 лет назад. Большую помощь в ее создании оказали деятели индийского кино. Первый сингалезский фильм «Нарушенное обещание» был поставлен индийским режиссером Дж. Синха, который с тех пор создал еще 9 сингалезских картин. В настоящее время цейлонская кинематография имеет собственные кадры — режиссеров, актеров, сценаристов и технический персонал. Она уже достигла известных успехов и быстро развивается. В стране работает ряд киностудий. Наиболее значительные из них — «Цейлон студиос лимитед», «Сингала Кала филмс лимитед» и «Цейлон энтертейментс лимитед».

В 1957 году киностудии Цейлона выпустят 10 полнометражных фильмов.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Роман «Лицом к флагу» — одно из наименее известных читателям произведений Жюля Верна. В нем рассказывается об ученом, который изобрел взрывчатое вещество страшной силы. Ученый попадает в руки авантюристов, которые на-

Отовсюду

мерены использовать его изобретение для покорения всего мира. Когда же ученый разгадывает цели авантюристов, он сам уничтожает свое изобретение.

Этот роман заинтересовал чехословацкого режиссера Карела Земана, который взялся за его экранизацию. Земан использовал при этом опыт, приобретенный им при постановке трюковых фильмов, таких, например, как «Путешествие в первобытную эпоху» (демонстрировался в СССР под названием «Необычайное путешествие»). Земан скомбинировал реальную игру живых артистов с «трюковым» фоном, что дало возможность режиссеру устранить границы между кукольным, рисованным и художественным фильмом. Интересно в фильме и то, что благодаря особым костюмам артистов, специально нарисованной и особым образом освещенной декорации кадры похожи на ожившие старинные гравюры. Земан намерен закончить фильм под названием «Губительное изобретение» летом этого года.

В нынешнем году Пражская студия художественных фильмов намечает выпустить 20 кинокартин — на две больше, чем в 1956 году. Помимо запущенных в производство в прошлом году фильмов «Легенда о любви», «Похождения бравого солдата Швейка», «Пропащие» и «Путешествие Гонзика» в нынешнем году будут поставлены: кинодрама из современной жизни «Золотой паук» (режиссер Павел Блюменфельд); приключенческий фильм «Юрашек» (режиссер Мирослав Цикан); «Нерешительный стрелок» (режиссер Иво Томан); «Автобус выезжает после обеда» (режиссер Йозеф Мах); «Тихая улица № 6» (режиссеры Эльмар Клос и Ян Кадар) о жизни обитателей одного из пражских домов; детективный фильм «Дело еще не закончено» (режиссер Ладислав Рыхман); «Юные дрессировщики» (режиссер Индржих Пуш) и спортивная комедия «Вратарь живет на нашей улице» (режиссер Ченек Дуба). В 1957 году будет выпущен также первый чехословацкий широкоэкранный фильм.



Тезей — один из персонажей фильма «Ночь под Ивана Купалу», над которым работает выдающийся чехословацкий мастер кукольного кино Иржи Трнка. Эта кукла сделана из пластмассы, отличающейся высокой упругостью

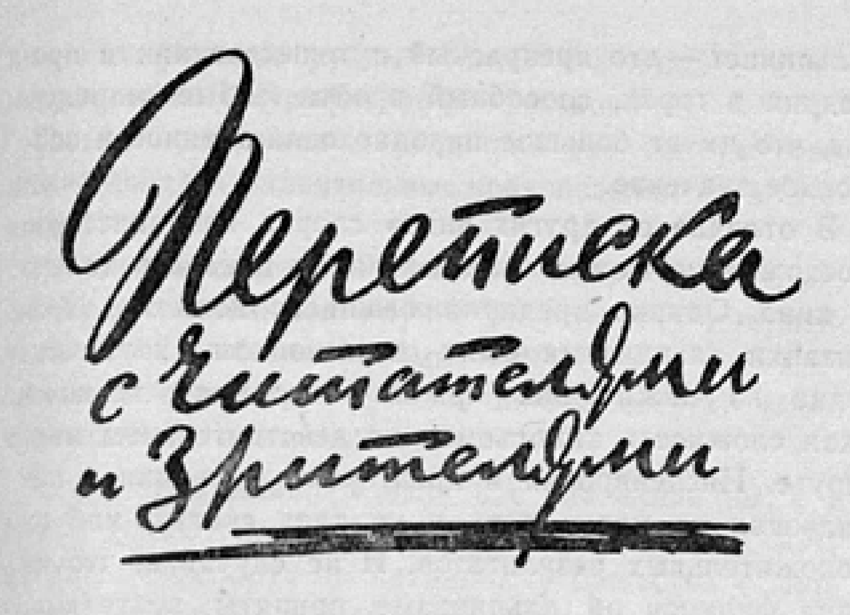
ЯПОНИЯ

Японский режиссер Сотодзи Кимура экранизировал пьесу С. Маршака «Двенадцать месяцев», которая с большим успехом идет на сцене театра «Хайюдза». Это первый цветной фильм независимых кинокомпаний, в создании которого участвовал сильный творческий коллектив: оператор Минору Маеда, режиссер Акира Маеда, звукооператор Куние Маруяма, композитор Хикару Хаяси. Хотя Хаяси получил премию Одака за музыку к спектаклю «Двенадцать месяцев», к фильму он написал новую музыку. Фильм снят по разработанной в Японии системе «Кониколор», которая по качеству цвета не уступает заграничным системам. Исполнительница роли падчерицы Чиеко Ясуда окончила весной 1956 года театральную школу при театре «Хайюдза», — это ее первая роль в кино. В фильме снимались все участники театрального спектакля, включая руководителя театра Корея Сенда, который в фильме исполняет роль премьер-министра.

Постановщик фильма и сценарист Сотодзи Кимура перед войной создал ряд выдающихся фильмов: «Брат и сестра», «Хикороку громко смеется» и другие. «Двенадцать месяцев» — это его первый фильм после возвращения из Китая в 1952 году и после четырехлетнего вынужденного молчания. Приступая к постановке фильма, Сотодзи Кимура сделал следующее заявление: «Я испытываю двойную радость в связи с тем, что первой моей работой после возвращения на родину является фильм для детей. Во-первых, я хотел, как бы еще раз возвращаясь в свое детство, снова начать свой жизненный путь. Во-вторых, — радость, что я смогу сделать подарок детям, которые будут строителями завтрашней Японии. Увидев детей, которые с большим удовольствием и затаив дыхание смотрят «Двенадцать месяцев», я сам пришел в восторг. И фильм я хочу сделать таким, чтобы он радовал и волновал детей и учил их чему-то».

●

Закончен первый франко-японский фильм «Тайфун над Нагасаки» (режиссер Ив Чиампи). В главных ролях — Жан Марэ, Даниэль Дарье и японская актриса Киша Кейко.



Хотим, чтобы нас поняли и поддержали

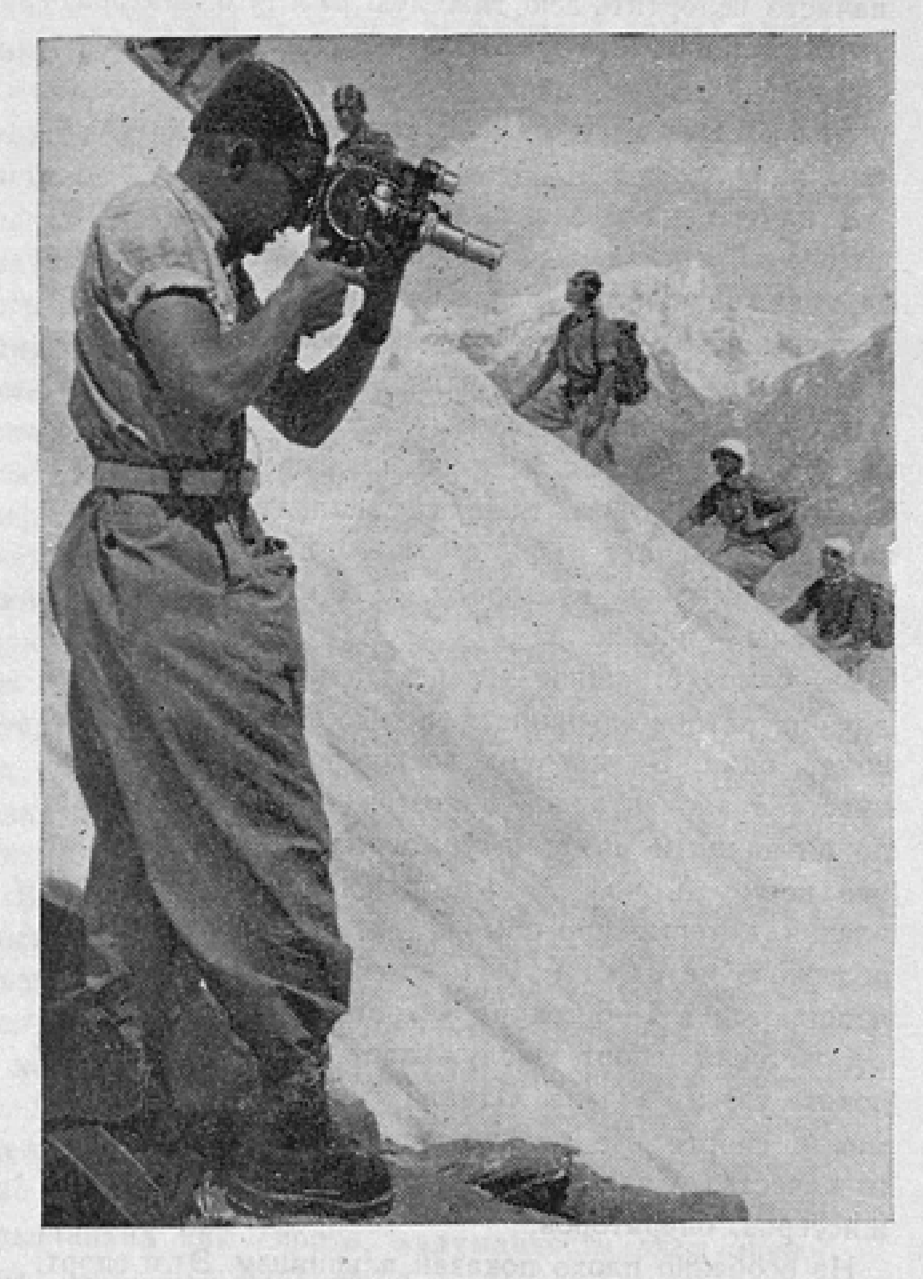
Вьюжный морозный ветер свистит в выступах зубчатого гребня, вознесенного на шесть тысяч метров, завывает на острых ребрах скальных башен, шипит и повизгивает в узких расщелинах. Временами все вокруг сотрясается от мощного грохота снежных лавин, срывающихся с горных склонов и несущихся в ущелья.

Трудно поверить, что здесь, в этом снежном хаосе, можно обнаружить что-нибудь живое. И, однако, сквозь рев бури слышны человеческие голоса. Кажущиеся неповоротливыми под большими рюкзаками, связанные веревкой, альпинисты едва проглядываются на крутом заснеженном склоне. С непостижимым упорством, страхуя друг друга веревкой, метр за метром поднимаются они к вершине гребня.

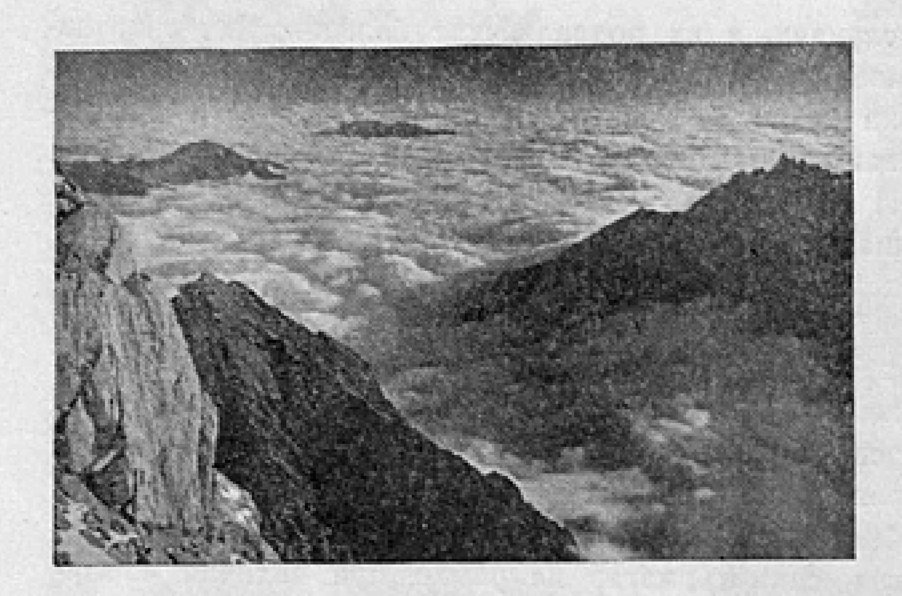
Силы участников восхождения напряжены до предела. Лямки тяжелых рюкзаков оттягивают плечи. И вдруг один из идущих впереди, задерживая движение группы, останавливается, вынимает из рюкзака КС-50, прижимается к склону и, засыпаемый снегом, начинает киносъемку поднимающейся группы. Стараясь перекричать пургу, умоляет он товарищей задержаться, пока будет перезаряжена камера, и не обижается на нелестные отзывы по поводу кинотехники. Пятнадцать долгих и дорогих минут копается он в зарядном мешке, пытаясь одновременно укрыть лицо от секущего снега, удержаться на склоне и разобраться окоченевшими пальцами в мешанине из снега, бобышек, камеры, крышки и пленки, сохранив в то же время достоинство на обмороженной физиономии под градом товарищеских, но едких насмешек.

Так зачастую выглядит киносъемка альпинистского восхождения. И это в лучшем случае. В других случаях, а их подавляющее большинство, спортивные группы, идущие на серьезные, а тем более — на рекордные восхождения, категорически отказываются от дополнительной для них кинонагрузки. И это понятно — ведь подобные восхождения совершаются в условиях, когда люди испытывают предельное напряжение сил.

Дополнительные передвижения в поисках точки съемки, психологическое напряжение, связанное с необходимостью быть начеку и не пропустить интересный момент, держать в уме монтажную схему, решать композицию кадра, ставить объектив, не забывать сменить визир, следить за чистотой объективов, снимать нагар на рамке, при наличии «обычных» альпинистских забот (страховка, работа с веревкой, выбор пути, рубка ступеней, забивка и извлечение крючьев, тяжелое лазание) переутомляют оператора не только физически, но и морально. А с отдыхом в горах плохо. Поздние вечерние и ранние утренние съемки, регистрация снятого материала, составление плана съемок на следующий день, чистка камеры, проверка и, к сожалению, почти обязательный ремонт чего-нибудь из аппара-



Кинооператор Ю. Леонгардт ведет съемку на склоне пика Музджилга (Памир)



Безграничные просторы открываются с заоблачной вершины

туры — все это отнимает часть и без того скудных часов отдыха, не говоря еще о зарядке бобышек, которая к тому же производится по ночам. И все это в тесноте палатки, где каждое неосторожное движение может привести к серьезной аварии. А носящийся по палатке пух от спальных мешков грозит начисто испортить всю тяжелую работу оператора — отдел технического контроля без сожаления выбросит самый эффектный кадр, если на рамке будет соринка. И еще хорошо, если ночлег «лежачий», а не «висячий»...

А наутро — все снова: высчитывание экспозиции, подбор объектива, выбор точки съемки и поспешное передвижение к ней, после чего колотящееся сердце и прерывистое дыхание не дают возможности «держать кадр». Особенно трудно вести съемки на крутых скальных или ледовых участках, где одной рукой надо держаться за крюк или веревку, а другой прижимать к глазу тяжелый аппарат, в то время как ветер качает тебя, стоящего иногда на одной ноге, из стороны в сторону. Здесь даже заводка пружины — проблема.

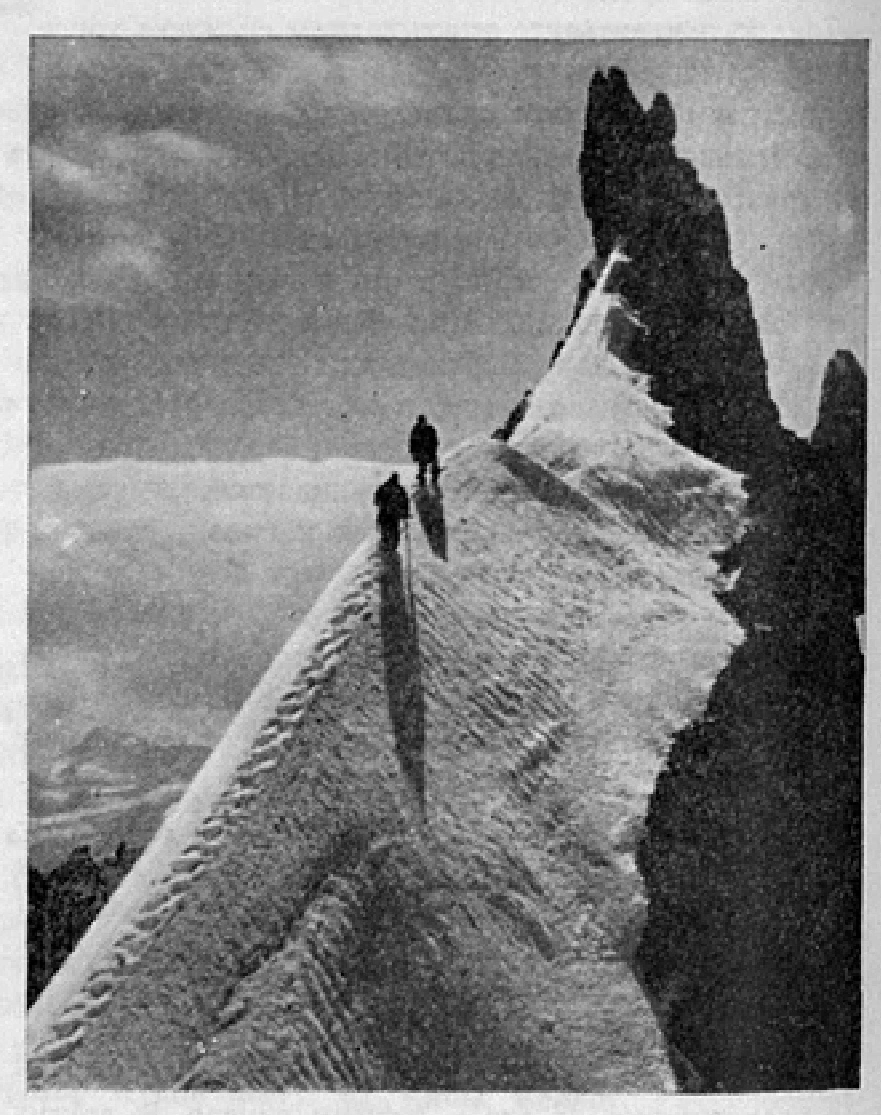
Но самое страшное — перезарядка аппарата. Она для оператора-альпиниста всегда является врагом номер один. В условиях восхождения перезарядка вместе с элементарной подготовкой места занимает до пятнадцати минут штурмового времени. И обиднее всего то, что все это для съемки 30 метров пленки, которые при обычном коэффициенте выхода полезного метража 1 : 10 (в высокогорной зоне) превращаются в 5—6 секунд «экрана».

Советский спорт заслуживает самого широкого показа его на экране. Однако у нас мало кинофильмов о спорте. Не все имеющиеся фильмы высокого качества. Спорт еще ждет своих сценаристов, режиссеров, операторов.

Но особенно плохо показан альпинизм. Этот спорт, как известно, воспитывает настойчивость, волю, мужество и особенно тонко развитое «чувство локтя». Альпинист — это прекрасный путешественник и проводник в горах, способный пройти любые маршруты, что имеет большое народнохозяйственное и оборонное значение.

В отличие от других видов спорта альпинистское восхождение может быть наглядно показано только в кино. Однако предпринимавшиеся попытки экранизации альпинизма были в основном неудачны. Одна из важнейших причин — огромная техническая сложность киносъемок на действительном маршруте. Инсценировки в предгорьях и съемка в павильонах не могли дать и не дали сколько-нибудь положительных результатов. И не случайно, что из ряда фильмов об альпинизме приняты зрителями, пожалуй, только несколько, снятых при участии альпинистов, владеющих искусством киносъемки. Это «Пик Дружбы», «Покорение Музджилги» (Центральная студия документальных фильмов) и «Пик Сталина» (Тбилисская киностудия»), снятые в содружестве с альпинистами.

На ежегодном фестивале альпинистских кинофильмов в Тренто (Италия) в октябре 1956 года фильм «Покорение Музджилги» занял первое место среди документальных фильмов и был награжден дипломом и «серебряным эдельвейсом». Эта награда — признание правильности метода съемки альпи-



Снежные гребни и скальные башни — не препятствие для опытных восходителей

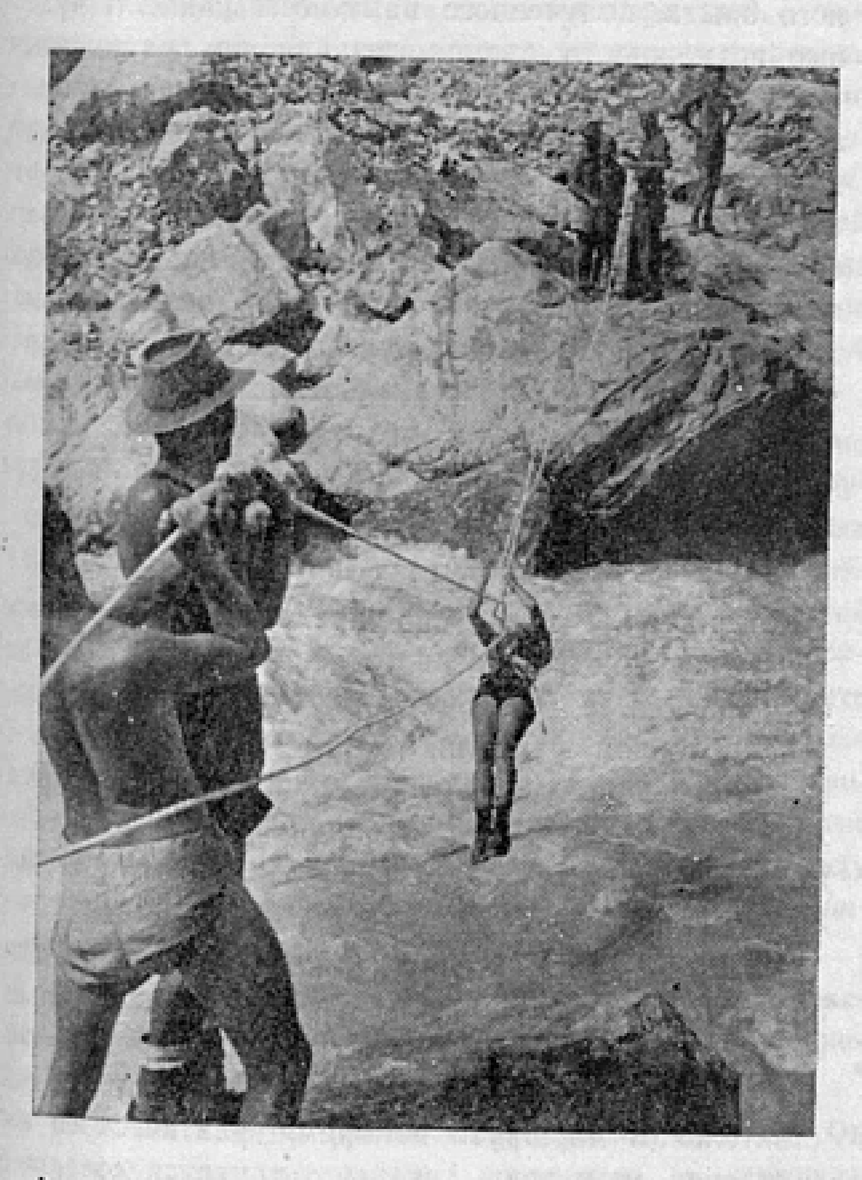
нистских фильмов руками самих альпинистов с помощью кинематографистов-профессионалов.

Только продолжая и расширяя это содружество, можно создать значительные произведения об альпинизме.

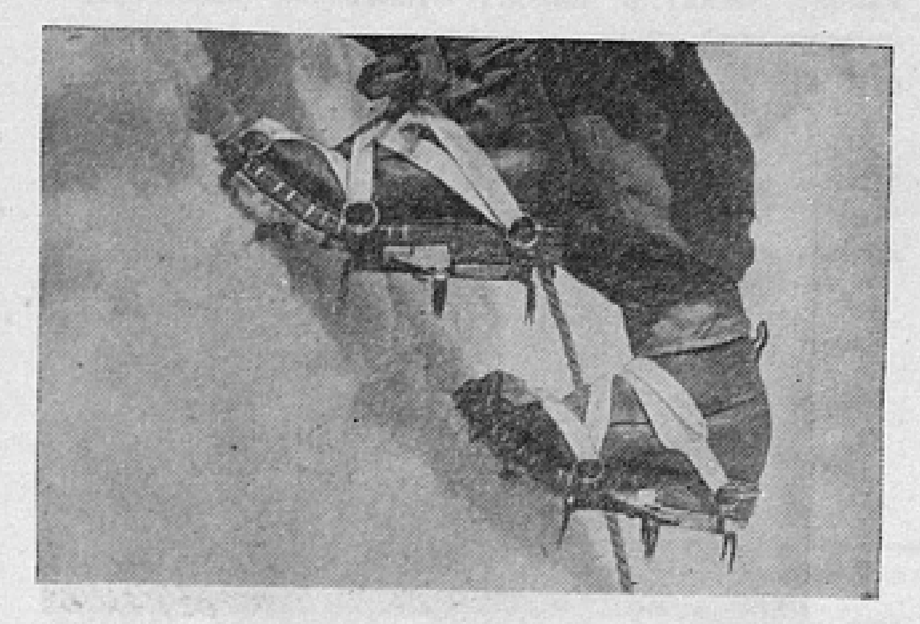
На альпинистском материале должны быть созданы художественные, научно-популярные, документальные и учебные фильмы. Необходимо благожелательное отношение руководящих киноорганизаций к инициативе альпинистов.

Альпинисты давно поняли все сказанное выше и многое делают для экранизации альпинизма. Команда мастеров спорта по альпинизму общества «Спартак», используя широкопленочный киноаппарат КС-50, собственными силами сняла три цветных документальных кинофильма для своего общества — «На Памире», «Альпинисты-спартаковцы» и «Зимой в горах».

Среди альпинистов-спортсменов есть энтузиасты, отдающие свое время и силы киносъемкам для показа альпинизма на экране. В частности, заслуженному мастеру спорта СССР Александру Сидоренко, мастеру спорта Владимиру Кизелю и другим моим товарищам довелось принять участие в съемке ряда хроникальных и художественных фильмов об альпинизме, вышедших в разное время на экраны.



Альпинистская техника помогает преодолевать стремительные горные реки



Эта «изящная» горная обувь — надежное средство безопасности при передвижении по льду

Мечта нашей группы — съемка совместно с профессиональными киноработниками полнометражного кинофильма «Траверс Ушбы» о технически сложном восхождении группы молодых советских альпинистов на одну из самых красивых и самых известных вершин Кавказа.

Стройная, двурогая, готического абриса вершина известна спортсменам в нашей стране и за границей по обширной литературе о ней, по многочисленным прекрасным фотографиям, по большой и увлекательной истории освоения этой вершины иностранными и советскими альпинистами. Она находится в сердце Кавказа в окружении таких вершин, как зубчатая Шхельда, грозный Чатын-Тау, величественный Эльбрус. У подножия Ушбы лежат зеленые долины живописной Сванетии. Со склонов и вершин Ушбы открываются редкие по красоте панорамы высокогорья. Много трагических и героических страниц вписано в историю Ушбы восходителями на нее. Технические трудности восхождения на Ушбу сделали ее чем-то вроде эталона мастерства альпинистов, и для многих из них она является грозным, но желанным объектом штурма, как одна из норм на звание мастера спорта по альпинизму.

Все это привлекало к Ушбе деятелей кино. Самым большим «кинопокушением» на Ушбу была съемка в 1951 году Тбилисской студией художественного кинофильма «Покорители вершин». Однако и на этот раз, несмотря на самоотверженную работу О. Гигинейшвили и покойного Г. Рейсгофа, выдающегося оператора и прекрасного человека, нежелание съемочной группы ознакомиться со спецификой альпинизма как спорта, надуманность ряда эпизодов, лакировка трудностей и зачастую неправильный показ техники горовосхождения снизили художественный уровень фильма. Он не получил призна-

10*

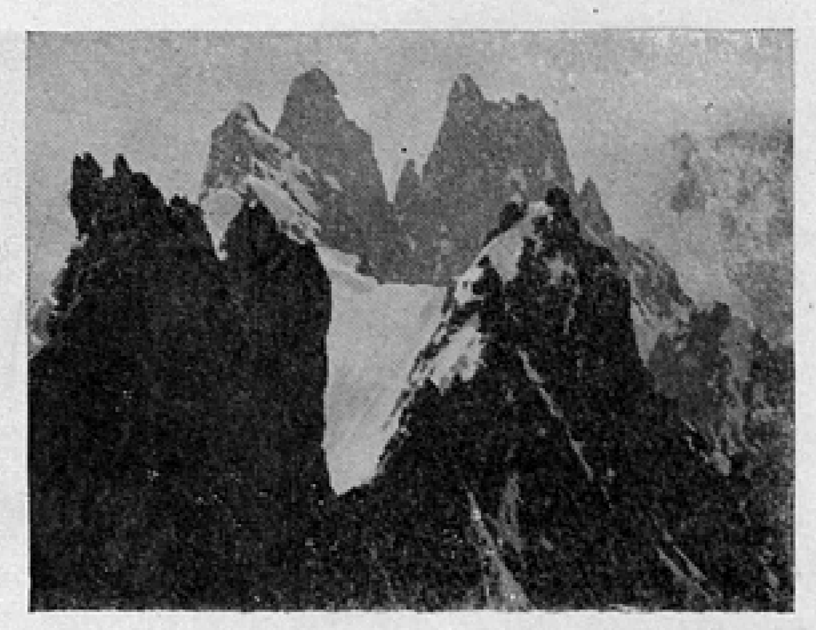
ния, и немудрено. В нем было немало фальши. Бывалые восходители рассказали о случае на Безенгийской стене, когда голодающая группа альпинистов была обрадована обыкновенной луковицей, найденной в одном из рюкзаков. Она поддержала иссякавшие силы людей. А через некоторое время мы были удивлены готовящимся к съемке эпизодом «поедания последней рукавицы», в котором актеры должны были жевать перед объективом куски поделенной поровну кожаной варежки! Оказалось, что машинистка, печатавшая сценарий, в слове «луковица», букву «л» ошибочно заменила буквой «р»...

Были со стороны альпинистов попытки помочь съемочному коллективу. Группа мастеров сборной команды «Спартака» специально для съемок совершила траверс (прохождение) обеих вершин Ушбы. Мы хотели дать как можно больше натурного, документального материала для фильма. Но неточные и часто путаные установки по съемке, наша неопытность и вышедший в тираж старенький разболтанный КС первого образца, имевший привычку наглухо останавливаться в самый ответственный момент, не дали возможности снять много полезного материала. Наше рвение и пережитые во время почти зимнего похода тяжелые лишения оказались напрасными, если не считать технического и организационного опыта, полученного нами. Мы увидели чудесные возможности съемок лазания по грандиозным скальным стенам Ушбы, преодоления глубочайших ледяных пропастей, восхождения по острым карнизным гребням и ледяным сбросам. Мы увидели возможность показать трудности и увлекательность альпинизма, показать прекрасную альпинистскую молодежь, прочнее, чем капроновой веревкой, связанную узами крепкой дружбы. Яснее стали причины неудач при съемке альпинистских кинофильмов. Стало очевидным, что во избежание «липы» и «клюквы» снимать фильм об альпинизме надо при непосредственном участии альпинистов.

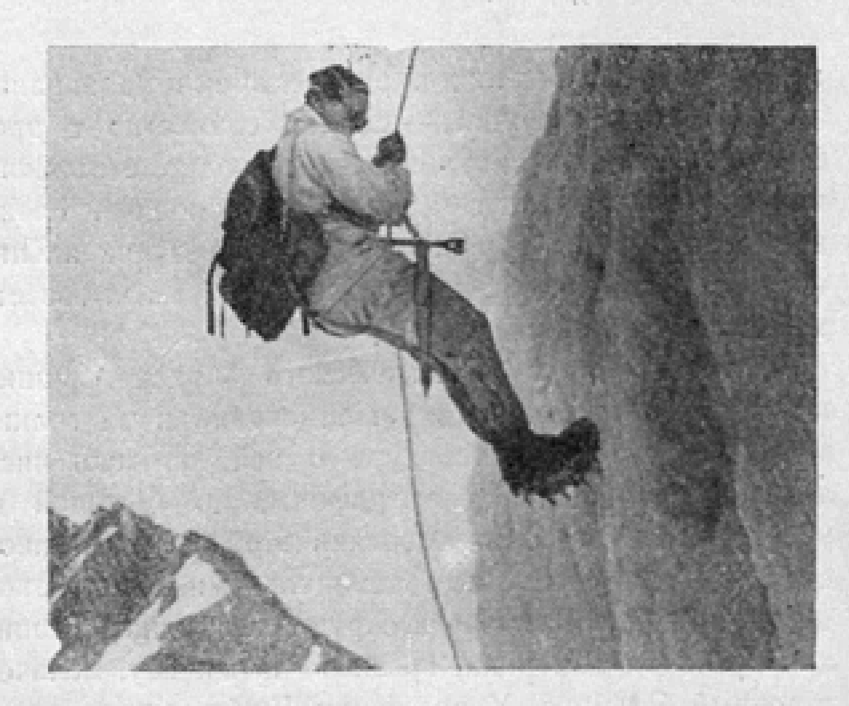
Это мы и предлагаем.

Конечно, мы прекрасно представляем себе всю трудность и ответственность предприятия. За десять лет опыта высокогорных съемок мы хорошо узнали «почем фунт лиха». Но этот же опыт подсказал нам метод решения трудной задачи. Необходима объединенная съемочная группа, состоящая из кинооператоров-профессионалов, заинтересовавшихся альпинизмом, и операторов-альпинистов.

Фильм по своему жанру должен выйти за пределы обычных стандартов. Его сила — в документальности. Все съемки должны быть натурными, а большинство документальными, выполненными на действительном маршруте во время фактического восхождения, если даже для этого придется совершить несколько восхождений на вершину.



Во время преодоления таких башен, как на Шхельде...



...приходится спускаться по отвесным стенам...



...и даже ночевать «на весу»

Кинокадры и фотоснимки — автора письма.

В отличие от всех прежних документально-хроникальных фильмов этот фильм должен быть снят в киноэкспедиции с прикомандированными к ней восходителями, а не наоборот.

Для успеха предприятия необходимо: подготовить подробный сценарий, написанный на основе опыта альпинистов-операторов, знающих все детали маршрута на вершину по неоднократным личным восхождениям; добиться максимального облегчения имеющейся аппаратуры и киноинвентаря и провести работу по переоборудованию подходящей легкой кинокамеры для пружинного двигателя.

Некоторые пейзажные съемки, а также съемки отдельных моментов штурма должны быть выполнены в разное время суток с самолета или, что еще лучше, с вертолета.

Мы не раз обращались с этими предложениями к руководителям студий. Нас слушали со вниманием, а иногда и с одобрением, но результатов не было.

Хотим, чтобы нас поняли и поддержали.

М. АНУФРИКОВ,

заслуженный мастер спорта

Такие фильмы необходимы!

Мне кажется, что действительно настало время создать настоящий, большой, серьезный, если можно так выразиться, всеохватывающий фильм о советском альпинизме.

Как писатель, я люблю путешествия и особенно трудные горные походы. Я давно уже стал поклонником и «болельщиком» альпинизма — чудесного вида спорта, который способствует воспитанию мужества, чувства дружбы и боевого товарищества.

Этот славный спорт, не имеющий зрителей, — так как ни на одном стадионе нельзя демонстрировать искусство восходителей, — по-моему, незаслуженно продолжает оставаться в тени. Кино может быть могучим рычагом пропаганды этого спорта. И, хотя каждый год рождает новых, молодых горовосходителей и кадры альпинистов неуклонно растут, широкие массы имеют о нем малое или даже превратное представление («чего они лезут в горы, терпят адские мучения, зачем это нужно...»).

Хочется напомнить, что западное кино активно занимается темой альпинизма. Мы знаем такие зарубежные картины, как «Белый стадион», «Пленники белой горы», «Огни в горах», «Восхождение на Монблан» и другие. Часто в таких фильмах мрачный сюжет используется для того, чтобы поиграть на нервах зрителя, у которого возникает такое чувство, что заниматься альпинизмом — это играть со смертью или уходить от людей в гордое горное одиночество. Иногда, наоборот, горы привлекались в качестве фона для веселого представления, танцев на льду и состязаний лыжников. Альпинизм тут был в сущности ни при чем.

Попытка поставить полнометражный художественный фильм об альпинизме была сделана несколько лет назад.

Я имею в виду фильм «Покорители вершин». Он поражал зрителя только эпизодами, в съемках которых участвовали настоящие альпинисты при настоящем восхождении на горы. Очень хорошо «доходили» до зрителя величественные горные пейзажи. Другие эпизоды производили впечатление пародийных.

В последнее время блестящие успехи советских альпинистов снова поставили вопрос о полнометражной картине, которая донесла бы до зрителя всю многогранность, всю красочность и сложность альпинизма.

Имеем ли мы сегодня силы для создания большого и отвечающего всем научным и художественным требованиям горно-спортивного фильма? Мы можем со всей ответственностью перед зрителем и альпинизмом ответить: да, имеем!

У нас есть первоклассные мастера спорта, прославленные герои рекордных восхождений и траверсов, у нас есть талантливые операторы из среды самих альпинистов и прекрасные режиссеры.

Прочтя по просьбе редакции письмо такого знатока этого дела, каким является Михаил Ануфриков, я согласился с ним. Полнометражный фильм «Траверс Ушбы» может отвечать всем требованиям, которые мы сегодня предъявляем кинокартине о высокогорном спорте. Ушба — всесветно известная гора, можно даже сказать, гора историческая, — недаром в истории мирового альпинизма ее называли кавказским Маттергорном. Многие прославленные восходители Запада пробовали на ней свои силы.

Шли годы, и сегодня эта неприступная некогда вершина, вернее две ее вершины, настолько обследована советскими альпинистами, что, как пишет Ануфриков, она стала «вроде эталона мастерства альпиниста».

Задуман фильм, который покажет всю сложность и вместе с тем побеждающую силу советского спортсмена. Фильм не должен быть просто «учебно-техническим». Нет, я представляю его, этот фильм, как своеобразную симфонию, где горы и люди будут неразрывно связаны, и вдохновенная, порой грозная картина зазвучит как высокая, торжественная поэма.

Я уже не говорю о том, что можно сделать с видовыми съемками на высоте, откуда открываются несравненные пейзажи. Контрасты горной породы, лежащей перед оператором, представляют собой неисчислимые художественные возможности. Красота горной утренней зари или вечернего пейзажа с заходящим солнцем и его игрой на снегах и льдах или гроза в горах — все это части удивительной, неизвестной рядовому зрителю картины, которая будет доставлять высокое художественное наслаждение.

Зритель увидит то, чего он никогда не видел и даже не предполагал, что такое есть на свете. Он увидит, на что способен упорный, сильный и удивительный покоритель горных вершин, равный по мужеству легендарным героям древности, — советский человек.

Фильм будет иметь особенно важное значение для воспитания нашей молодежи.

Конечно, в коллектив, который будет снимать такой фильм, должны входить энтузиасты-альпинисты и те кинооператоры-профессионалы, которые могут побрататься с альпинистами и составить единое целое, единую творческую группу, не боящуюся никаких трудностей и хорошо знающую, чего она хочет.

Для такого большого и хорошего дела не надо жалеть кинопленку. Фильм себя оправдает, так как интерес к альпинизму сейчас и у нас, и у наших друзей за границей, и повсюду в мире очень высок. Только что наши альпинисты вместе с друзьями китайскими спортсменами взяли высочайшие вершины, а советские альпинисты покорили пик Победы. Вы не можете не волноваться, когда на экране проходят незабываемые подробности восхождения на пик Победы. Кстати, этот фильм о покорении пика Победы мог бы все-таки иметь больший метраж. Искусственно урезанный, он лишает советского зрителя возможности видеть в полном объеме подвиг выдающихся советских альпинистов. Почему нужно было показать его на экране в урезанном виде, просто непонятно.

Столько трудов, столько достижений у операторов, а фильм приравнен к обыкновенной хронике. Почему?

В любом заграничном Тренто, где показываются фильмы о восхождениях, он имел бы заслуженный успех. Мы почему-то не умеем гордиться достижениями нашего советского спорта.

Что касается задуманного фильма «Траверс Ушбы», то я могу только пожелать, чтобы такой фильм появился и чтобы все подготовительные работы начались с наибольшей быстротой, чтобы не было потеряно золотое время, как это было при съемках «Покорителей вершин». Авторам этой картины пришлось «гоняться» за снегом, пока пропущенные сроки не загнали всю экспедицию на ледяные поля и в трещины Эльбруса, так как внизу снег был уже негоден для съемок.

Фильм «Траверс Ушбы» должен быть заснят! Я верю, что этот фильм при помощи советской общественности, и самих альпинистов в первую очередь, будет еще в этом году показан советскому зрителю.

НИКОЛАЙ ТИХОНОВ

Общими силами

Опытный альпинист М. Ануфриков правильно ставит вопрос о съемке альпинистского фильма, посвященного восхождению на труднодоступную вершину Ушбы. Чтобы показать зрителям, как, в каких природных и иных условиях осуществляется такое восхождение, надо продуманно организовать такие съемки. Быть «кинособаками», как шутя не раз называли нас альпинисты, бежать по следу мастеров высокогорного спорта, догоняя их во время привалов на ледниках, умолять задержаться на несколько минут для съемки ответственного кадра — значит наполовину погубить дело.

Замечательные картины О'Флаэрти, последние «подводные» фильмы «Голубой континент» и «Мир тишины» хороши именно потому, что на службу документации была поставлена современная техника киноискусства и что экспедиции, раскрывавшие неведомый нам мир, при всей их научной серьезности были подлинно кинематографическими и «подчинялись» всем требованиям кинотехники.

Наша кинематография должна делать увлекательные познавательные фильмы о путешествиях и экспедициях, о разных странах мира. Для этого надо объединять режиссерские силы, воспитывать новые кадры экспедиционных киноработников, смело экспериментировать, осваивать и применять самые разнообразные приемы.

Для съемок фильма об Ушбе надлежит собрать лучшие силы — кинематографистов и альпинистов, подготовить настоящее восхождение и осуществить его так, чтобы все подробности можно было бы снять наиболее выразительно.

Только при этом условии можно создать фильм, который привлечет молодежь к горным походам, будет воспитывать настойчивость, выдержку и волю к победе.

В. ШНЕЙДЕРОВ

Правду ли говорят цифры?

В статье «С точки зрения кинопроката» С. Трофимова («Искусство кино», 1956, № 10) приводятся интересные данные о количестве зрителей, просмотревших некоторые фильмы последних лет. Цифры эти очень поучительны. Но имеем ли мы право на основании такой арифметики безоговорочно судить о художественных достоинствах того или иного фильма? Неужели, к примеру, фильм «Застава в горах» в 3,6 раза лучше фильма «Мусоргский», так как за год его просмотрело в 3,6 раза больше зрителей?

Нам кажется, что дело обстоит несколько сложнее и причины неуспеха тех или иных фильмов объясняются далеко не одними их художественными качествами.

«Можно ли говорить о плохом вкусе наших кинозрителей»? — риторически спрашивает С. Трофимов. А почему вы думаете, товарищ Трофимов, что вкусы зрителей безупречны? Мы, зрители, придерживаемся на этот счет другого мнения. Не надо забывать, что культура и вкусы части зрителей находятся еще на невысоком уровне.

Не это ли и доказывает тот факт, что «Анну на шее», фильм, искажающий и опошляющий чеховский замысел, просмотрели за год 32 миллиона зрителей, а добротную экранизацию балета «Ромео и Джульетта» всего 9,5 миллиона.

Показалась бы смешной самая постановка вопроса: что выше в художественном отношении — «Жизнь Клима Самгина» М. Горького или «Два капитана» В. Каверина. А между тем, если собрать сведения о количестве читателей, прочитавших эти книги даже не за год, а начиная с выхода их в свет, то «Два капитана», несмотря на более «молодой» возраст, окажутся в выигрыше. И это понятно — «Жизнь Клима Самгина» неизмеримо труднее для восприятия, чем увлекательный роман Каверина. Для того чтобы прочитать, понять, прочувствовать «Жизнь Клима Самгина», мало элементарной грамотности, нужна известная культура.

То же относится к серьезной классической музыке, а тем самым и к фильмам, созданным на ее материале, таким, как «Мусоргский», «Римский-Корсаков», «Алеко», «Борис Годунов» и другие.

У меня нет оснований не доверять цифрам, приведенным С. Трофимовым. Я могу лишь говорить на основании своих наблюдений, относящихся к нашему шахтерскому поселку с его единственным клубом. Новые фильмы здесь демонстрируются достаточно регулярно, идут, как правило, два-три дня (на большее, а тем более на повторную демонстрацию не остается времени при значительно большем количестве фильмов, выпускаемых в последние годы, а также при том условии, что кинопрокат — далеко не единственная форма работы в клубе). Бывает и так, что отдельные фильмы и не доходят до нас. Такое положение мне кажется типичным для большинства киноустановок. Я не говорю о сельских кинопередвижках, которые вряд ли в состоянии обслужить зрителей всеми новыми фильмами.

И вот в этом-то шахтерском клубе я видел, что фильмы, которые у С. Трофимова значатся в числе «малопосещаемых», имели настоящий успех. Я говорю о «Борисе Годунове», «Ромео и Джульетте», «Мастерах русского балета». А вот фильм «Алеко» нам не достался. Но не зрители же в этом виноваты!

Кто же виноват в этом, как не работники всех наших культурно-просветительных организаций и учреждений, в том числе и Главкинопроката? Может ли С. Трофимов утверждать, что фильмы «Мусоргский» и «Борис Годунов» побывали на стольких же киноустановках, что и «Анна на шее»? Может быть, в сравнительно небольшой посещаемости этих фильмов значительную роль сыграли предварительные коммерческие соображения местных работников кинопроката, ожидавших больший доход от «Анны на шее»? Но ведь работники проката должны быть не коммерсантами, а пропагандистами настоящего искусства! Да, вкусы многих зрителей находятся еще на низком уровне, но задача состоит в том, чтобы воспитывать эти вкусы, а не потрафлять им.

Следует еще сказать о фильмах биографических и фильмах-спектаклях.

Разумеется, из всех данных, приведенных С. Трофимовым, нельзя сделать вывод о порочности или хотя бы второстепенности этих жанров.

Известно, что биографические фильмы, созданные до периода повального увлечения этим жанром, пользовались большим успехом. Сам С. Трофимов с уважением вспоминает о «Петре Первом», «Чапаеве», «Александре Невском». Сюда можно еще добавить и «Щорса», и «Котовского», и «Якова Свердлова» и целый ряд других. Интерес к биографическому фильму притупился после появления целых косяков картин, сбитых на одну колодку, лишенных жизни. Этим можно объяснить меньшую посещаемость фильмов «Академик Иван Павлов» и «Мусоргский», которые, безусловно, выделяются из общего «косяка». Кстати, из биографических фильмов, названных С. Трофимовым, эти два фильма все же собрали наибольшее количество зрителей.

Здесь я считаю уместным заметить, что в числе 12,4 миллиона зрителей, просмотревших фильм «Мусоргский» за год проката, автор этих строк учтен четыре раза, что этому фильму он обязан воз-

никновением страстной любви к классической музыке вообще, к русской в особенности, к творчеству и личности Мусоргского в частности. Не могу того же сказать о фильмах «Римский-Корсаков» и «Композитор Глинка».

Что касается фильмов-спектаклей, то и они имеют полное право на существование, особенно если говорить об опере и балете. Превращение известной классической оперы в «оригинальное кинопроизведение» вряд ли сохранит в чистоте замысел композитора. Киноопера как кинематографический жанр может возникнуть тогда, когда ее напишет композитор специально для кино (или переработает для этой цели свое же ранее созданное произведение). Тогда только можно будет начать разговор о жизнеспособности этого нового жанра.

При экранизации драматического произведения нужно поставить вопрос, с чем, собственно, хотят экранизаторы познакомить зрителя — с пьесой или с конкретным спектаклем? Выдающиеся спектакли, отличающиеся оригинальной трактовкой, смелыми находками, такие, например, как «Гамлет» в постановке Н. Охлопкова, «Баня» в Театре сатиры, многие спектакли Н. Акимова, безусловно, заслуживают перенесения на экран. По многочисленным откликам в печати, они более или менее знакомы иногородним зрителям и будут встречены с большим интересом.

Если же речь идет о пьесе как литературном произведении, то больший эффект даст экранизация, подобная «Грозе» или «Бесприданнице».

Хочется закончить это письмо справедливыми строками старого русского художника К. Юона из напечатанной недавно в «Правде» статьи «О нашем творчестве»:

«Недовольство и равнодушие зрителя всегда зиждутся на почве фальши. Он вправе быть равнодушным, если не возмущенным, не находя в картине ничего, кроме фальсификации жизненной правды. Вместе с тем нельзя не сказать и о том, что пошлость в искусстве рождается порой не только художником, но и зрителем. Как искусство без зрителя мертво, так и зритель без подлинного искусства еще не зрячий».

ЮРИЙ ГАЛЬПЕРИН,
инженер-строитель

Музей «Мосфильма»

На протяжении многих лет работники киноискусства стремились создать своеобразный центр, в котором были бы собраны различные исторические документы и материалы, отражающие историю кинематографии в нашей стране, — фильмы, сценарии, плакаты, эскизы декораций и костюмов... Таким центром, несомненно, может явиться киномузей, организованный на крупнейшей киностудии страны — «Мосфильме».

— Обширный исторический материал мы получили из информационно-методического отдела студии,— рассказала нашему корреспонденту директор музея Н. Ушакова. — Многие работники студии предоставили нам свои личные материалы — рабочие моменты съемки фильмов на фабриках Госкино и Совкино, портреты, эскизы, зарисовки. Старейший художник В. Егоров передал музею свои эскизы к фильмам «Конвейер смерти», «Мы из Кронштадта», «Суворов», «Кутузов» и многим другим. Из Всесоюзной библиотеки имени В. И. Ленина, ВГИК, Совэкспортфильма мы также получили ряд материалов по истории студии.

Музей предполагается открыть большой выставкой, отражающей важнейшие этапы двадцатипятилетней истории студии.

Первый раздел выставки посвящен фильмам, созданным на фабриках Госкино и Совкино. Центральный стенд этого раздела отведен фильму «Броненосец «Потемкин». Характерными кадрами и киноплакатами представлены агитки и хроникальные фильмы периода гражданской войны.

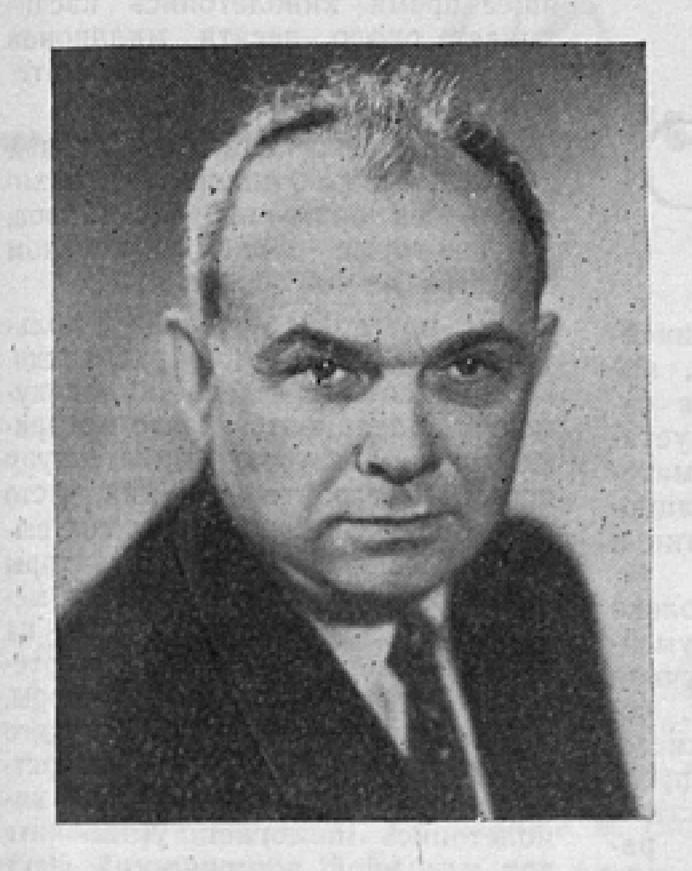
Ряд стендов показывает, как осваивалось звуковое кино. В фотографиях и схемах зрители увидят первую звуковую аппаратуру Шорина и Тагера, рабочие моменты из экспериментальных звуковых фильмов и кадры из них.

Следующий раздел выставки посвящен истории «Мосфильма» в 30-х годах. Тут материалы картин о В. И. Ленине, фильмов «Партийный билет», «Летчики», «Дела и люди», «Ночь в сентябре» и других.

Отдельные стенды отведены материалам о классических фильмах С. Эйзенштейна и В. Пудовкина, об «Аэроградe» А. Довженко. Стенд, посвященный фильму «Новый Гулливер» А. Птушко, дополняют удостоенные премии на Международном кинофестивале в 1935 году куклы, созданные для этой картины художницей С. Мокиль.

«Годы Великой Отечественной войны»... Этот раздел знакомит с картинами, созданными работниками «Мосфильма» на Центральной объединенной киностудии в Алма-Ата: «Секретарь райкома», «Машенька», «Нашествие» и др.

Главное внимание организаторами выставки уделено сегодняшнему дню «Мосфильма». В цветных фотографиях и эскизах здесь показана работа над наиболее значительными кинопроизведениями, созданными на студии за последние годы.



30 марта 1957 года скончался кинорежиссер, заслуженный деятель искусств Константин Константинович Юдин.

К. К. Юдин родился в 1896 году в Москве, в семье рабочего и прошел тяжелую трудовую школу. Мальчиком до революции он начал работать по найму и сменил много профессий. В годы гражданской войны К. К. Юдин добровольцем вступает в Красную Армию. Рядовым бойцом-конником он сражается на Северном Кавказе.

В кинематографию К. К. Юдин пришел в 1922 году. В 1932 году он успешно заканчивает Государственный институт кинематографии.

Художественные фильмы, поставленные Юдиным на киностудии «Мосфильм», относятся к самому трудному жанру в кино. Комедии «Девушка с характером», «Сердца четырех» и «Близнецы» ярко раскрыли его незаурядный талант. В годы Великой Отечественной войны всеобщее признание получила его комедия «Антоша Рыбкин», которая острым оружием сатиры помогала разить врага. Широко известны и последующие фильмы К. К. Юдина, художника, смело проникавшего в новые жанры киноискусства,— «Смелые люди», «Застава в горах», экранизации рассказов А. П. Чехова «Шведская спичка» и «Беззаконие», фильм «На подмостках сцены», поставленный по классическому русскому водевилю «Лев Гурыч Синичкин».

Жизнь К. К. Юдина оборвалась в разгаре работ над новой постановкой — «Парад, алле!».

Советское правительство высоко оценило заслуги К. К. Юдина, наградив его орденом Трудового Красного Знамени, орденом Красной Звезды, орденом «Знак Почета».

Памяти
К. К. ЮДИНА

М. Вольпин, Н. Эрдман

ПО ТРУДНЫМ ПУТЯМ

Когда режиссер Константин Юдин изучал в горах Таджикистана материал для картины «На далекой заставе», молодые пограничники, желая проверить мужество столичного гостя, выбирали самые трудные, головокружительные дороги. Однажды они предложили Юдину проехать верхом по зыбкому висячему мосту (оврингу) над глубокой пропастью. Они были, наверное, удивлены, когда Юдин, проехав по первому мосту, сказал: «А ну-ка, товарищи, давайте проедем по следующему». А следующий находился еще выше и был еще более узким.

И в искусстве Юдин никогда не искал легких путей.

После «Красных дьяволят» у нас очень долго не было приключенческих картин. Кое-кто относился к этому жанру подозрительно. Юдин отважно взялся за постановку «Смелых людей» и победил. Столь же безбоязненно он работал в трудном жанре комедии.

Он делал в искусстве только то, что его глубоко захватывало. Если Константин Юдин не вжился, не влюбился в тему, он не начинал над ней работать ни при каких обстоятельствах.

Мы любили Юдина за то, что он не переставал удивляться жизни и искусству. Он всегда был чем-то очень увлечен и всегда рассказывал о своих новых находках и открытиях. То он поновому прочел Толстого или Чехова... То увлекся живописью, и тогда мы видели у него груды репродукций... Юдин очень своеобразно претворял творческие влияния. Каждый художник, разумеется, испытывает на себе влияние уже сложившихся мастеров. Однако работы Юдина настолько своеобразны, в них настолько ярко выражен индивидуальный почерк, что уже в первой его комедии «Девушка с характером» самый придирчивый критик вряд ли смог бы найти следы воздействия такого сильного мастера, как Г. Александров, ассистентом которого был Юдин и у которого, безусловно, многому научился. Так же глубоко и незаметно для поверхностного наблюдения сказывается в его творчестве и влияние С. Эйзенштейна, у которого Юдин никогда не уставал учиться и с которым связывала его долголетняя дружба.

Любая картина Юдина была очень русской и советской картиной. И тут не лишне вспомнить опасения некоторых специалистов по поводу сценария «Смелые люди». Многие боялись, что картина окажется подражанием американским «ковбойским» фильмам. Совершенно очевидна заслуга Юдина в том, что и в подборе актеров и в режиссерской разработке характеров ему удавалось утвердить жанр советского приключенческого фильма.

Свойственная Юдину жажда нового проявлялась и в том, что он смело выдвигал молодых актеров. При этом он редко ошибался в выборе, обладая большим чутьем к актерским дарованиям. А когда Юдин работал с актерами уже сложившимися, он всегда умел показать их талант с новой стороны.

Мы навсегда сохраним любовь к Константину Константиновичу Юдину за его светлый талант и преданность искусству, за те неутомимые поиски, которые он вел на непроторенных путях наиболее трудных жанров кинематографии.

Календарь ИСТОРИИ КИНО

АПРЕЛЬ 1942

В апреле 1942 года на Центральной студии кинохроники был организован новый самостоятельный отдел — цех кинолетописи. В положении об этом отделе было сказано: «Основной задачей кинолетописи является собирание, отбор, систематизация и хранение наиболее ценных документальных (хроникальных) съемок, отображающих важнейшие события и явления в истории СССР».

Однако собирание наиболее ценного кинодокументального материала было начато задолго до этого. С 1936 года, после специального решения Совнаркома, группа энтузиастов из фильмотеки Центральной студии кинохроники во главе с К. Аксютиным начала отбирать из «каждодневного» материала наиболее интересные планы и кадры, имеющие историческое значение.

Когда же в дни Великой Отечественной войны стало поступать колоссальное количество ценнейшей кинохроники с фронтов, кинолетопись была выделена в самостоятельный отдел, была установлена методика отбора материала, отысканы наиболее рациональные приемы его обработки и хранения.

Кинолетопись стала не только хранилищем ценных кинодокументов, но и своеобразной научной организацией. Ученый совет, состоящий из видных кинорежиссеров, операторов, историков, представителей различных ведомств и министерств, консультирует работников кинолетописи не только по вопросам систематизации материала, но и по выработке плана специальных киносъемок, которые кинолетопись получила теперь возможность производить самостоятельно.

И вот уже пятнадцать лет существует эта организация, год от года накапливая все новые и новые документы, отражающие новые этапы развития первой социалистической державы. В настоящее время кинолетопись насчитывает около десяти миллионов метров всевозможных киноматериалов.

Теперь редко какая из больших документальных кинокартин обходится без архивных кинокадров, а некоторые фильмы целиком строятся на их основе.

Фильмотекой летописи пользуются не только киноработники. К хранящимся здесь кинодокументам обращаются часто историки, по ним изучают архитектуру прошлого строители, в них часто находят подтверждение своим выводам изобретатели и новаторы производства. Сюда приходят металлурги, чтобы посмотреть на первые советские домны и мартены, и театральные режиссеры, чтобы поучиться у Станиславского и Немировича-Данченко мастерству работы с актером. Иногда кинолетопись помогает установить тот или иной исторический факт или подтвердить участие того или иного человека в определенном событии, документы о котором утеряны.

В настоящее время на Центральной студии документальных фильмов готовится несколько картин к 40-летию Великой Октябрьской социалистической революции. В этих фильмах будут широко использованы материалы кинолетописи.

---

14 АПРЕЛЯ 1927

Тридцать лет тому назад появилась кинокомедия «Девушка с коробкой». В короткий срок она завоевала симпатии зрителей, вызвала многочисленные отзывы в печати и долгое время, вплоть до появления первых звуковых фильмов, не сходила с экранов. Картина эта была первой самостоятельной постановкой кинорежиссера Б. Барнета, известного в то время зрителю в качестве актера комедийных и приключенческих фильмов.

Сценарий был написан опытным кинодраматургом В. Туркиным (создавшим незадолго до этого сценарий популярной кинокомедии «Закройщик из Торжка»). Перед ним была поставлена задача — сделать сценарий агитфильма, где была бы показана история выигравшей облигации госзайма. Туркин, однако, не ограничился рамками обычного агитфильма, а разработал занимательный сюжет и создал целый ряд запоминающихся комедийных образов. В результате получилась правдивая кинокомедия с элементами сатиры, направленная против корысти, эгоизма и стяжательства нэповского обывателя, высмеивающая мещанские предрассудки и отстаивающая ростки нового, социалистического быта.

С большой любовью обрисованы в фильме главные его герои — рабфаковец Илья Снегирев и простая труженица, скромная мастерица шляп, «девушка с коробкой» Наташа Коростылева.

Не все в первой кинокомедии Барнета было удачным. Слабая сторона фильма — неровность актерского исполнения. Если артисты И. Коваль-Самборский (рабфаковец Илья) и В. Фогель (телеграфист), а также С. Бирман и П. Поль, исполнявшие роли нэпманов, создали живые, убедительные образы,— то А. Стэн, которой была поручена главная роль, играла в основном на испытанных актерских штампах.

В отдельных сценах подлинная динамика действия подменялась внешней суетливостью, излишне усложненным монтажем.

Однако цельность и занимательность сюжета, а главное — актуальность и близость рядовому советскому зрителю идей и образов фильма обеспечили ему большой успех. Наряду с комедийными фильмами Я. Протазанова «Закройщик из Торжка» и «Дон Диего и Пелагея» фильм Б. Барнета «Девушка с коробкой» был еще одним серьезным шагом на пути создания кинокомедии на современную тему.

Фильмография

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Поэт», 10 ч., цветной.

Автор сценария В. Катаев; постановка Б. Барнета; оператор В. Николаев; художник Л. Шенгелия; композитор В. Юровский; режиссер Л. Брожовский; звукооператор Р. Моргачева. Комбинированные съемки: оператор Б. Хренников; монтаж К. Москвиной.

В ролях: Царев — Н. Крючков; Ольга — И. Извицкая; Тарасов — С. Дворецкий; мать Тарасова — З. Федорова; Гуральник—И. Колин; мадам Гуральник — О. Викланд; солдат — П. Алейников; Орловский—В. Ларионов; отец Орловского — В. Георгиу; полковник Селиванов — И. Коваль-Самборский. В эпизодах: В. Алтайская, П. Березов, В. Гафт, Т. Гурецкая, Р. Зеленая, И. Шаляпина, Г. Шпигель, Э. Геллер, Н. Новлянский.

●

«Урок истории», 9 ч., цветной.

Производство киностудии «Мосфильм» и киностудии художественных фильмов в Софии. Болгария.

Сценарий и постановка Л. Арнштама; операторы: А. Шеленков, Чен Ю-лан; художники: А. Пархоменко, А. Грозев; режиссеры: С. Колосов, Х. Писков; композитор Кара-Караев; звукооператоры: Б. Вольский, М. Андреев; комбинированные съемки: оператор Г. Айзенберг; художник В. Голиков. Режиссер дубляжа Б. Евгенев.

В роли Георгия Димитрова артист Софийского народного театра—Стефан Савов; Парашкева Димитрова—Ц. Арнаудова; Стефчо — И. Тонев; Генрих Ланге — Г. Юдин; Эльза Ланге — В. Лине; Вилли Ланге — Боря Бурляев; Гитлер — А. Ячницкий; Геринг—Ю. Аверин; Геббельс — Э. Багаров; Гиммлер — П. Березов; Гельдорф — Н. Волков; Ван дер Люббе — Г. Калоянчев; Бюнгер, председатель суда—Я. Осис; Фогт, следователь — И. Соловьев; Вернер, прокурор—Е. Кузнецов; Зак, защитник — А. Файт; Хельмер, официант — В. Яковлев.

●

«Обыкновенный человек» (по пьесе Л. Леонова), 10 ч.

Сценарий: Л. Леонова, М. Ромма; постановка А. Столбова; операторы: К. Бровин, В. Юсов; художники: Н. Маркин, С. Агоян; режиссер А. Манасарова; композитор Б. Чайковский; звукооператор В. Лещев.

В ролях: Ладыгин — В. Меркурьев; Кира — И. Скобцева; Алексей—Г. Куликов; Вера Артемьевна — Е. Козырева; Констанция—С. Бирман; Свеколкин — П. Константинов; Аннушка — Р. Макагонова; Параша — А. Панова. В эпизодах: В. Беляева, И. Бычков, Н. Коваленко, В. Марута, М. Трояновский, Н. Чистяков.

«Высота» 9 ч., цветной (по роману Евгения Воробьева).

Сценарий М. Папавы; постановка А. Зархи; главный оператор В. Монахов; художник А. Фрейдин; режиссер М. Гоморов; оператор Ю. Схиртладзе; композитор Р. Щедрин; звукооператор В. Киршенбаум; комбинированные съемки: операторы: Б. Горбачев, Г. Шимкович; художник А. Клименко; монтаж Е. Овсянниковой.

В ролях: Пасечник — Николай Рыбников; Катя—Инна Макарова; Токмаков — Г. Карнович-Валуа; Дерябин — В. Макаров; Маша — М. Стриженова; Дымов — В. Ситко; Берестов — С. Ромоданов; Берестова — Е. Максимова; Борис — Л. Борисов; Хаенко — Л. Чубаров; бригада монтажников: Х. Абрамян; В. Поболь, В. Печников, Е. Зиновьев, М. Воробьев. В съемках принимали участие строители и монтажники доменной печи № 12 «Днепростальконструкция» города Днепродзержинска.

●

«Песня табунщика», 9 ч., цветной (музыкальный фильм).

Сценарий Д. Батожабая при участии Кл. Минца и Евг. Помещикова; постановка А. Фролова; оператор В. Масленников; композитор В. Соловьев-Седой; текст песен М. Матусовского; звукооператор Е. Кашкевич; художники декораций: А. Мягков, А. Тимин; режиссеры: Л. Дурасов, Д. Тамбиева.

В ролях: Тумэн—Владимир Манкетов; Сэсэг — Дилором Джурабаева; Шагта — Буинто Аюшин; Бадма — М. Рыскулов; Мархансай — Ч. Генинов; Енхобо — Н. Таров; Доржи—Саша Дамбиев; Бугров — В. Доронин; Конкин — Аф. Белов; Лидия Ивановна—А. Попова. В эпизодах: Р. Гаврилов, Д. Дандуков, С. Дружинина, Л. Дуров, П. Лосев, Г. Лосев, З. Нарышкина, Б. Новиков, М. Орлов, Б. Ринчино, А. Сашин-Никольский, С. Ценин.

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ имени М. ГОРЬКОГО

«Отряд Трубачева сражается» (2-я часть по повести В. Осеевой «Васек Трубачев и его товарищи»), 10 ч.

Авторы сценария: В. Осеева, И. Фрэз; режиссер-постановщик И. Фрэз; оператор К. Арутюнов; художник П. Галаджев; композитор М. Зив; звукооператор А. Избуцкий; режиссер З. Данилова; текст песни М. Львовского. Комбинированные съемки: оператор К. Алексеев; художник Ю. Миловский; детский хор города Калининграда.

Роли исполняют: Васек Трубачев — Олег

Вишнев; Саша Булгаков — Володя Семенович; Коля Одинцов — Саша Чудаков; Коля Мазин — Слава Девкин; Петя Русаков — Жора Александров; Сева Малютин — Валерий Сафарбеков; Нюра Синицина—Наташа Рычагова; Лида Зорина — Оля Троицкая; Генка Наливайко — Саша Вдовкин; Игнат Тарасюк — Петро Дупак; Федька Гузь—Иван Свищ; Сергей Николаевич — Ю. Боголюбов; Митя Бурцев — Л. Харитонов; Степан Ильич — С. Блинников; дед Михайло — А. Кубацкий; Матвеич — Н. Яковченко; баба Ивга — Е. Максимова; Петро — Н. Панасьев; Оксана — Е. Литвиненко; Мирон Дмитриевич — В. Емельянов.

●

«В добрый час!», 10 ч.
Автор сценария В. Розов; постановка режиссера В. Эйсымонта; оператор Б. Монастырский; художник А. Дихтяр; композитор М. Фрадкин; звукооператор Н. Писарев; текст песен Е. Долматовского; режиссер М. Володин.

В ролях: профессор Аверин — В. Хохряков; жена Аверина — Л. Чернышева; Андрей — Л. Харитонов; Аркадий—О. Голубицкий; Алексей — Л. Давыдов-Субоч; Галя — Н. Малявина; Маша — Г. Самохина; Вадим — О. Анофриев; Катя — Л. Нарышкина; Афанасий — С. Ектомсков.

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«Одна ночь» (сценарная композиция по пьесе Б. Горбатова), 10 ч.

Режиссеры - постановщики: М. Руф, А. Музиль; главный оператор А. Назаров; художник М. Кроткин; звукооператор А. Беккер; композитор Б. Клюзнер; режиссер Н. Русанова.

Роли исполняют артисты Ленинградского Государственного ордена Трудового Красного Знамени академического театра имени А. С. Пушкина: Богатырев — К. Скоробогатов; Василий, его сын — А Шестаков; Софья — О. Лебзак; Лелька, ее сын — Боря Васильев; Кривохатский — А. Борисов; Варя — Т. Алешина; Полина—А. Ефимова; Новожилов — А. Соколов; Люся, его жена — А. Лисянская; Лариса Данилова—Е. Карякина; Витенька — В. Сорокин; Марк Богданович — М. Екатерининский. В эпизодах: К. Булатов, К. Зорин, В. Гущин, Ю. Куранин, Б. Фокеев.

●

«Невеста» (по рассказу А. П. Чехова), 9 ч.

Автор сценария И. Кокорева; режиссеры-постановщики: Г. Никулин, В. Шредель; операторы: В. Коротков, Г. Калатозов; художники: С. Малкин, А. Федотов; композитор А. Маневич; звукооператор В. Яковлев.

В ролях: Надя — Т. Пилецкая; Саша — Ю. Пузырев; Андрей Андреевич — Ю. Василашвили; Марфа Михайловна — О. Казико; Нина Ивановна—Р. Свердлова; отец Андрей — Ф. Никитин; Мокий Петрович — В. Коковкин; Глаша—А. Шатрова.

●

«Девочка и крокодил», 7 ч.

Авторы сценария: Н. Гернет, Г. Ягдфельд; режиссеры - постановщики: И. Гиндин, И. Менакер; оператор К. Соболь; художник А. Рудяков; режиссер М. Шейнин; композитор Г. Уствальская; звукооператор И. Черняховская.

В ролях: бабушка — Е. Грановская; папа — Е. Тетерин; Катя — Наташа Поликовская; Милка — Наташа Забавная; Надежда Федотовна — З. Федорова; нянька с младенцем — С. Мазовецкая; мать Мити — Л. Макарова; Митя — Леня Львов; мальчик с макаронами — Ричард Лойко. В эпизодах: Т. Сукова, Ю. Бубликов, В. Репнин, Н. Янет. В фильме снимались ленинградские школьники: Светлана Вайнтриб, Валя Захарова, Ира Погодина, Нина Стрункина, Миша Кастальский, Юра Лебедев, Андрей Павлов, Витя Светлов.

КИЕВСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ

«Мальва» (по мотивам рассказов М. Горького), 8 ч., цветной.

Сценарий Н. Коварского; постановка режиссера В. Брауна; режиссер К. Гаккель; оператор В. Войтенко; художник М. Юферов; композитор И. Шамо; звукооператор К. Коган; литературный консультант профессор Б. Бялик.

В ролях: Мальва — Дзидра Ритенбергс; Василий — П. Усовниченко; Яков, его сын — А. Игнатьев; Сережа — Г. Юхтин; приказчик — А. Толбузин; Степок — И. Матвеев.

ОДЕССКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ

«Моя дочь», 9 ч.

Сценарий Н. Таубе; режиссер-постановщик В. Жилин; главный оператор П. Тодоровский; оператор Б. Сломянский; режиссер К. Жуковский; художник Л. Чибисов; композитор Я. Клебанов; звукооператор И. Дуценко.

В ролях: Кочан — И. Дмитриев; Наталья — Г. Двойникова; Светлана — В. Радунская; Мирский — В. Аксенов; Рогов — О. Жаков; Павлик — А. Игнатьев; Даша — З. Сорочинская; Костя — Ю. Кротенко; Ксана — Г. Покрышкина; Лидия Аркадьева — А. Войцик; директор театра — П. Репнин; Милка — Н. Чаюн. В эпизодах: И. Быков, В. Бялецкий, Л. Веретельникова, В. Васильев, Л. Секретная, Г. Осташевский, В. Политимский, А. Чибисов.

●

«Пе-коптер» («На печь», по мотивам одноименного рассказа М. Коцюбинского), 3 ч.

Сценарий Д. Копицы; режиссер В. Карасев; оператор Г. Никитин; художник В. Зачиняев; композитор Б. Карамышев; звукооператор А. Нетребенко.

В ролях: Ион — П. Щербаков; Гашица — А. Гединская; Костаки — И. Твердохлеб; Аника — Т. Вербовская; Штефанаки—К. Музыченко; мать Гашицы — Е. Загорянская; Прохира — А. Панченко.

●

«Кони не виноваты», (по мотивам одноименной новеллы М. Коцюбинского), 4 ч.

Сценарий Д. Копицы; режиссер-постановщик С. Комар; оператор М. Козубенко; художник И. Гуртих; композитор Т. Сидоренко; звукооператор Е. Гончаренко; режиссер И. Скиба.

В ролях: Малина — И. Любич; Софья Петровна — Н. Ващенко; Антоша — В. Мягкий; Лида — В. Сухарева; Дольский — Л. Маренников; Савка — И. Полетаев; Ферапонт — П. Михневич; Бондарищин — З. Зюбр; Сивый Марко — С. Шкурат; Иван—М. Крыжановский; Рудой Панас — И. Быков; Степан — Г. Пелащенко.

КИНОСТУДИЯ «БЕЛАРУСЬФИЛЬМ»

«Миколка Паровоз», (по мотивам повести М. Лынькова), 9 ч., цветной.

Авторы сценария: М. Лыньков, М. Садкович; режиссер - постановщик Л. Голуб; оператор Г. Вдовенков; режиссер С. Брауде; художник-постановщик Ю. Булычев; композиторы: В. Оловников, Ю. Бельзацкий; звукооператор В. Демкин; военный консультант Д. Козлов.

В ролях: Миколка — Вова Гуськов; дед Остап — Г. Гумилевский; мать Миколки — Л. Иванова; отец Миколки—Н. Бармин; Василий Степанович — С. Хацкевич; матрос Семка — А. Белов; начальник станции — С. Троицкий; жандарм — В. Бокарев; фрау Амалия — Т. Трушина; инспектор школы — З. Стомма; немецкий полковник — Л. Рахленко; Катька — Люся Светлицкая; Ленька — Коля Лопатин; Борька — Витя До-

кучаев. В эпизодах: Г. Глебов, П. Бондарев, А. Кистов, К. Веремейчик, Е. Говша, П. Буценко, Н. Ермоленко, В. Буевич, И. Лаптинский.

ЕРЕВАНСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ И ХРОНИКАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Когда рядом друзья», 7 ч.

Сценарий О. Стукалова-Погодина; режиссер-постановщик Г. Саркасов; оператор А. Джалалян; художник С. Андраникян; композитор З. Мирзоян; звукооператор А. Григорян.

В ролях: Рубен — Р. Саркисян; Гаяне—З. Атанесян; Нерсес — А. Серсесян; мать — А. Аразян; Манукян—Т. Вартазарян; Шабо—А. Хостикян; Марго—А. Бурназян; Оник—Л. Бояджан; Назик — З. Галстян; Вартан — Р. Мелик-Акопян; Каро — Э. Кеосаян; Арам — Г. Мирзоян; В эпизодах: Ю. Вановский, О. Галоян.

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Верлиока» (по мотивам народных сказок), 1 ч., цветной.

Сценарий Н. Эрдмана, А. Снежко-Блоцкой; режиссер А. Снежко-Блоцкая; художники-постановщики: Г. Козлов, Г. Брашишките; оператор М. Друян; композитор В. Юровский; звукооператор Н. Прилуцкий; художники-мультипликаторы: Г. Новожилов, Е. Комова, В. Бутакова, В. Пекарь, Е. Хлудова, В. Крумин, Б. Чани.

ДУБЛЯЖ

МОСКОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ ИМЕНИ М. ГОРЬКОГО

«Таинственные спутники», 9 ч

Производство Чанчуньской киностудии.

Автор сценария Линь Нун; режиссеры: Линь Нун, Чжу Вэнь-шунь; оператор Не Цзин; художник Лю Сяо-яо; композитор Чжан Ди-чан; звукооператор Чэнь Вэньюань. Режиссер дубляжа А. Кудрявцева; звукооператор дубляжа В. Дмитриев.

В главных ролях: Сяо Ли-ин — Ван Сяо-тан (дублирует Е. Тэн); Фэн Тин-гуй — Ин Чжи-мин (В. Прохоров); Чжу Линьшэн — Ли Цзэн-цин (Б. Рунге); командир роты—Сюй Лянь-кай (И. Гуров); Вэй Фу — Ли Се (А. Кельберер); Сяо У — Тянь Ле (Е. Весник).

●

«События на острове Хайнань», 10 ч.

Производство Шанхайской киностудии.

Автор сценария Ли Инминь; режиссер Бай Чэнь; оператор Чжу Цзин; композитор Чжан Линь-и; звукооператор Ли Ле-хун. Режиссер дубляжа Д. Васысь; звукооператор дубляжа З. Карлюченко.

Роли исполняют: Фу Жо-хуа, старшая сестра — Шан-гуань Юньчжу (дублирует Н. Зорская); Хань Чэн-лао, политрук — Сунь Дао-линь (А. Алексеев); старшина—Му Хун (А. Толбузин); Сяо Чунь, санитарка — Су Сяо-хань (З. Земнухова); Чжан Цян — Чжун Син-хо (Ю. Саранцев); Сяо Ян — Сунь Юн-пин (В. Прохоров); Юнь Далу—Фэн Ци (В. Тихонов); Линь Дун — Ли Вэй (В. Щелоков).

●

«Музыка с Марса», 10 ч.

Производство «Чехословацкий государственный фильм».

Авторы сценария: Братислав Блажек, Ян Кадар, Эльмар Клос; режиссеры: Ян Кадар, Эльмар Клос; оператор Рудольф Милич; художник Карел Лиер; композитор Ян Рыхлик; звукооператор Иозеф Влчек. Режиссер дубляжа Е. Абрамова; звукооператор дубляжа М. Шмелев.

Роли исполняют: Вацлав Ржегак—Ярослав Марван (дублирует В. Соловьев); Иржи Карас — Олдржих Новый (Е. Весник); Гонза Томан — Иозеф Бек (В. Рождественский); Гана Елинкова — Алена Вранова (И. Карташева); Нехлеба, представитель министерства—Оттомар Крейча (М. Погоржельский); Козак, директор завода — Богуш Загорский (К. Тыртов).

●

«Красная кувшинка» (по новелле Петре Лускалова), 8 ч., цветной.

Производство киностудии «Бухарест». Румыния.

Авторы сценария: Пауль Ангел, Савел Стиопул, Георге Тобиас; режиссер Георге Тобиас; оператор Ион Стойка; художники: Филип Димитрку; Николае Теодору; композитор Ион Василеску; звукооператор Константин Попеску. Режиссер дубляжа А. Лирова; звукооператор дубляжа Н. Кратенкова.

Главные роли исполняют: Марин Нягое, директор рыболовецкого хозяйства—Ефтимие Север (дублирует А. Толбузин); Санда Нягое, его дочь — Ильдико Брайер (М. Корабельникова); Ирина, учительница — Татьяна Жекал (Н. Зорская); Григоре Липан—Ион Мунтяну (Толя Крылов); Ион Лазэр — Михай Аврам (Сева Абдулов); Тэнэсика — Петре Тинтя (Витя Рожков).

●

«Знакомство» (по рассказу С. К. Бхаттачария), 10 ч.

Производство «Джхунджхунвола». Индия.

Автор сценария Арджундев Рашк; режиссер Сотьен Бос; оператор Мадан Синха; композитор Сайлеш; звукооператор Кишор С. Ране. Режиссер дубляжа Т. Лиознова; звукооператор дубляжа А. Дикан.

Главные роли исполняют: Шашикала, Абхи, Бхаттачария, Саджан, Праноти. Роли дублируют: Н. Зорская, В. Трошин, Н. Александрович и другие.

«Если парни всего мира...», 11 ч.

Производство «Фильм Арион», «Фильмсонор», «Синетель».

Авторы сценария: Жак Реми, А.-Ж. Клузо, Кристиан-Жак, Жан Ферри, Жером Жеронимиа; режиссер Кристиан-Жак; оператор Арман Тирар; художник Робер-Жис; композитор Жорж Ван Пари; звукооператор В. Сивель. Режиссер дубляжа И. Щипанов; звукооператор дубляжа Л. Канн.

Роли исполняют: Андре Вальми, Жан Гавен, Дуду-Бабе, Жорж Пужули, Бернар Деран, Элен Пердриер. Роли дублируют: Геллек — А. Алексеев; Жос — М. Ульянов; Бенж — Ю. Кротенко; Кара — А. Кельберер; Жан-Луи — В. Тихонов; Кристина — И. Карташева.

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«Берлинский роман», 8 ч.

Производство ДЕФА.

Автор сценария Вольфганг Кольхаас; режиссер-постановщик Гергард Клейн; оператор Вольф Гёте; художник Карл Шнейдер, композитор Гюнтер Клюк. Режиссер дубляжа В. Скворцов; звукооператор дубляжа К. Лашков.

Роли исполняют: Урзи — Анна-Катрин Бюргер (дублирует З. Александрова); Ганс — Ульрих Тайн (Г. Селянин); лорд — Уве-Иене Папе (А. Барндык); мать Урзи — Эрика Дункельманн (К. Куракина).

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Путь к тебе», 10 ч.

Производство «Террафильм». Швеция.

Авторы сценария: Стиг Олин, Хассе Экман; режиссер Стиг Олин; оператор Йоран Стриндберг;

художники: Нильс Нильссон, Харалд Гармланд; звукооператор Ларс Нурдберг; дирижер Сюне Вальдимир. Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Б. Фильчиков.

В ролях: Гюн — Алис Бапс (дублирует К. Кузьмина); Эмиль—Свен Линдберг (К. Тыртов); Дагмар, мать Гюн — Йордис Петтерссон (Е. Егорова); Вильгельм, отец Гюн — Андерс Хенриксон (В. Кенигсон); Берра—Нильс Халлберг (А. Баранов); Модан — Улла Шёблом (А. Парфаньяк); радиодиктор — Сигге Фюрст (К. Карельских); Бендикс-Карл — Арне Хольмстен (В. Сошальский); Бруно — Стиг Яррель (С. Самодур); журналистка — Дагмар Ульссон (М. Гаврилко).

В фильме принимает участие известный певец Юсси Бьёрлинг.

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«В мире ультразвуков», 2 ч.

Авторы сценария: Е. Гарлинская, Е. Ксандров, Л. Шеффер; режиссер Б. Шубин; операторы: Н. Аптекман, Б. Муратовский. Научные консультанты: доктор технических наук Л. Розенберг, доктор биологических наук И. Эльпинер.

●

«Клеточное строение животных организмов. Развитие зародышей», 2 ч. (по заказу Министерства просвещения РСФСР).

Автор сценария А. Тягай; режиссер-оператор А. Кудрявцев. Научные консультанты: Е. Брунов, В. Остроумов.

●

«Художник Врубель» (1856—1910 гг.), 1 ч., цветной.

Автор сценария В. Попов; режиссер Я. Миримов; оператор П. Уточкин. Научные консультанты: действительный член Академии художеств профессор М. Алпатов, кандидат искусствоведческих наук Н. Дмитриева.

●

«Пик Победы», 2 ч., цветной.

Режиссеры-операторы: Е. Покровский, В. Пустовалов; отдельные кадры сняты альпинистами: М. Ануфриковым, В. Киселем. Консультанты: заслуженные мастера спорта: В. Абалаков, М. Ануфриков.

●

«Футбол», 4 ч.

Автор сценария Д. Полонский; режиссер А. Кондахчан; оператор В. Чернявский. Консультанты: Г. Качалин, Г. Глазков, Б. Апухтин.

Учебное пособие для спортивных школ, техникумов и институтов физической культуры.

●

«Баскетбол» (техника игры), 3 ч.

Авторы сценария: И. Радовский, И. Преображенский; режиссер В. Сутеев; оператор Г. Могилевский. Консультанты: В. Григорьев, Н. Семашко, С. Чернецкий.

●

«Кремний в природе», 2 ч. По заказу Министерства просвещения РСФСР.

Автор сценария Б. Кравченко; режиссер А. Граф; операторы: Б. Эйберг, Н. Соколов. Научные консультанты: член-корреспондент Академии наук СССР, профессор А. Сауков, Н. Авдюнин.

Учебный фильм для 7 класса средней школы.

«Это случилось на Некрасовской», 1 ч.

Автор сценария Л. Гросман; режиссер Б. Эпштейн; оператор Ю. Разумов.

Противопожарный киноплакат.

●

«Сокровища речных долин», 5 ч. По заказу Министерства сельского хозяйства СССР.

Автор сценария А. Севортян; режиссеры: М. Капчинский, Н. Никиткин. Научные консультанты: В. Паяцык, В. Нефедов, П. Саморуков.

Об освоении высокоплодородных пойменных земель для выращивания овощей.

ЛЕНИНГРАДСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Люцерна на орошаемых землях Узбекистана», 3 ч. По заказу Министерства сельского хозяйства СССР.

Автор сценария Б. Старшев; режиссер С. Заборовский; оператор И. Володарский. Научные консультанты: кандидаты сельскохозяйственных наук: Т. Гриценко, Б. Карунин, Б. Соловьев.

●

«Грибы», 3 ч. По заказу Министерства просвещения РСФСР.

Автор сценария З. Маркина; режиссер И. Филатова, оператор В. Ушаков. Научные консультанты: профессор С. Павлович, кандидат биологических наук Б. Васильков.

●

«Как образуется молоко», 4 ч. По заказу Министерства сельского хозяйства СССР.

Авторы сценария: М. Закс, Е. Мандельштам; режиссер С. Бартенев, оператор Д. Брун. Научные консультанты: профессоры Г. Азимов, И. Барышников, кандидат биологических наук Г. Тверской.

●

«Беда маленького Димы», 2 ч. По заказу Министерства здравоохранения СССР.

Автор сценария профессор А. Либов; режиссер М. Багильдз; оператор А. Климов. Научные консультанты: профессор В. Воловик, доцент Н. Савватимская.

О заболеваниях ревматизмом детей.

КИЕВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Электричество в быту», 2 ч. По заказу Министерства просвещения РСФСР.

Автор сценария Е. Минченков; режиссер А. Кондратский; оператор Г. Вьюнник. Научный консультант Н. Кравченко.

Учебный фильм для 7 классов средней школы.

●

«В борьбе за время», 1 ч.

Автор сценария С. Соломонова; режиссер А. Уманский, оператор М. Балухтин. Научный консультант С. Гришкан.

О новаторе производства — токаре В. К. Семинском.

●

«Леса Закарпатья», 1 ч., цветной.

Авторы сценария: Б. Палейчук, А. Савчук; режиссер С. Снитко, оператор Н. Ширман. Научный консультант Л. Стрижак.

●

«Берегите зрение», 1 ч. По заказу Министерства здравоохранения РСФСР.

Автор сценария А. Кравец; режиссер Е. Григорович; оператор А. Лаврик.

Научные консультанты: Е. Белостоцкий, Н. Пильман.

•

«Как делают обувь», 1 ч. По заказу Министерства просвещения РСФСР.

Автор сценария Р. Тимченко; оператор Г. Химченко; режиссер М. Шабловский. Научный консультант Г. Красиопольский.

•

«Уничтожайте вредителей сахарной свеклы», 3 ч. По заказу Министерства сельского хозяйства СССР.

Авторы сценария: Б. Винницкий, О. Петрухо; режиссер Ф. Иващенко; оператор П. Горбенко. Научные консультанты: А. Марченко, Е. Савченко.

СВЕРДЛОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ И ХРОНИКАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Приемка и хранение зерна», 4 ч. По заказу Министерства сельского хозяйства СССР.

Авторы сценария В. Бестаев; режиссер В. Бестаев; оператор В. Симхович. Научные консультанты: Э. Хувес, М. Лихошерстов.

КИНОПЕРИОДИКА

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Новости дня», № 3.

Снимали операторы: И. Чикноверов, И. Горчилин, А. Истомин, П. Опрышко, Н. Константинов, Л. Михайлов, Р. Туморина, Г. Жовтобрюх, Е. Мухин, П. Касаткин, М. Беляков. Монтаж режиссера С. Гурова.

1. Высокая награда. 2. Орден Ленина — Казахской Республике. 3. Митинг дружбы между народами Советского Союза и КНР. 4. Декларация мира и дружбы.

Репортаж по стране

1. Достижения животноводов Воронежской области. 2. Велосипед для почтальонов. 3. В горах Тянь-Шаня. 4. Будущие преподаватели физкультуры. 5. Корейские артисты в Москве.

Иностранная кинохроника

1. Пожар на нефтезаводе. 2. Соревнования по прыжкам с трамплина.

•

«Новости дня», № 4.

Снимали операторы: Ю. Егоров, Ю. Леонгардт, Л. Кокошвили, Е. Яцун, К. Ряшенцев, И. Михеев, В. Рыбкин, М. Оцеп, Я. Гринберг, А. Истомин, Г. Цветков, Н. Лыткин. Монтаж режиссера Я. Бабушкина.

1. Приезд в Москву делегации Чехословацкой Республики. 2. Орден Ленина — труженикам Туркмении. 3. Заслуженная награда. 4. Монтаж турбин на Шатской электростанции. 5. Новый двухквартирный дом. 6. В Пулковской обсерватории. 7. Тульские баянисты — к фестивалю молодежи. 8. Питомцы Стеллы Поляковой.

Иностранная кинохроника

1. Выборы в польский сейм. 2. В обществе «Италия — СССР». 3. Перед поездкой в Антарктиду.

•

«Новости дня», № 5.

Снимали операторы: Ю. Егоров, Ю. Леонгардт, А. Крылов, Н. Лыткин, Е. Яцун, Л. Панкин, М. Попова, В. Придорогин, Б. Шер, Ю. Коровкин, П. Русанов, М. Каюмов, В. Новожилов, И. Чикноверов, С. Фрид, Е. Аккуратов, Д. Рымарев, А. Зенякин, А. Семин. Монтаж режиссера И. Венжер.

1. Митинг дружбы между народами Советского Союза и Чехословацкой Республики. 2. Прибытие в Москву премьер-министра Финляндской Республики Фагерхольма. 3. Орден Ленина — Московской области. 4. К 40-летию Великого Октября. 5. Вторая родина профессора О. Мэкера. 6. Старейший фотограф нашей страны. 7. Снег в Ташкенте. 8. Соревнования на высокогорном катке. 9. К Всемирному фестивалю молодежи.

Иностранная кинохроника

1. Приезд в Дели маршала Советского Союза Г. К. Жукова. 2. Подготовка к международному геофизическому году.

•

«Новости дня», № 6.

Снимали операторы: А. Грек, С. Гусев, П. Касаткин, Е. Мухин, М. Попова, О. Рейзман, И. Гутман, Ю. Егоров, Г. Захарова, А. Савин, С. Скраливецкий, П. Шлыков, В. Мищенко, Г. Гущин, Ф. Клименко, М. Ошурков, А. Зенякин, А. Семин. Монтаж режиссера С. Гурова.

1. На сессии Верховного Совета СССР. 2. Вручение ордена Ленина представителям треста «Мосжилстрой». 3. Вручение верительных грамот Чрезвычайным и Полномочным Послом Польской Народной Республики в СССР.

Навстречу 40-й годовщине Великого Октября

1. У металлургов Магнитки. 2. Обязательства рабочих Ярославского шинного завода.

Кинорепортаж

1. Заключение торговых соглашений на выставке-ярмарке в Москве. 2. Миниатюрное пианино. 3. Работы мастеров художественных промыслов. 4. Соревнования по слалому-гиганту. 5. На арене Московского цирка.

За рубежом

1. Премьера советского фильма «Мать» в Каире. 2. Новая железнодорожная магистраль.

«Новости дня», № 7.

Снимали операторы: А. Грек, А. Крылов, Б. Небылицкий, В. Трошкин, А. Хавчин, Е. Мухин, Л. Барышев, В. Лекшин, И. Бганцев, В. Копалин, Ю. Лебедев, В. Хрыпов, А. Савин, Л. Зайцев, В. Мищенко, Ю. Коровкин, Д. Овсянников, Г. Епифанов, В. Цитрон, С. Коган, А. Зенякин, А. Семин. Монтаж режиссера Н. Соловьевой.

1. Приезд в Москву правительственной делегации Народной Республики Болгарии. 2. 100-летие со дня смерти М. И. Глинки.

Навстречу 40-й годовщине Великого Октября

1. Новый всесоюзный рекорд угольщиков Мосбасса. 2. Бурение нефти на больших скоростях.

Короткий репортаж

1. У рыбаков Камчатки. 2. Новый тепловоз ТЭ-7. 3. Навстречу фестивалю молодежи. 4. Новые модели лодок и речных катеров. 5. Рождение слона в неволе. 6. Ансамбль рубобисток Таджикской филармонии.

Советские артисты за рубежом

1. Фестиваль советских фильмов в Индии. 2. Гастроли ансамбля И. Моисеева в Египте.

•

«Новости дня», № 8

Снимали операторы: А. Грек, А. Крылов, Г. Захарова, В. Трошкин, Е. Мухин, К. Дупленский, А. Кушешвили, О. Иванов, А. Хавчин, Д. Озолин, В. Страдин, Г. Земцов, К. Ряшенцев. Монтаж режиссера И. Сеткиной.

1. Подписание Декларации о переговорах правительственных делегаций СССР и Болгарии. 2. 39-я годовщина Советских Вооруженных Сил.

Навстречу 40-й годовщине Великого Октября

1. Обязательства московских сталеваров. 2. Тысячи кубометров древесины сверх плана.

Репортаж по стране

1. Славная семья советских патриотов. 2. Колхозный праздник. 3. Новый чемпион СССР по шахматам. 4. Будущие фигуристы. 5. Гастроли в Москве английской певицы.

Иностранная кинохроника

1. Прибытие в Токио Чрезвычайного и Полномочного Посла СССР в Японии. 2. Первая очередь нового гидроузла. 3. Состязания велосипедистов ГДР.

●

«Московская кинохроника», № 1.

Режиссер В. Катанян. Операторы: О. Сугинт, Г. Епифанов, Е. Аккуратов, М. Прудников, С. Медынский.

1. Навстречу выборам в местные советы. 2. Московские улицы в дни фестиваля. 3. Заменитель березы. 4. Необычайная коллекция. 5. «Гостиница «Астория». 6. В дни школьных каникул.

МОСКОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Новости строительства», № 3, 1 ч.

Режиссер выпуска Г. Чубакова.

1. Колонковый бур (оператор Л. Аристакесян). 2. Крыша из железобетона (оператор Ш. Гегелашвили). 3. Строительство в море (автор-оператор Л. Аристакесян). 4. Из отходов древесины (оператор Л. Островский). 5. Индустриальным методом (режиссер П. Петрова; операторы: А. Никифоров, О. Костюкова).

●

«На стальных магистралях СССР», № 57, 2 ч.

Режиссер выпуска Л. Бредис.

1. Газотурбовоз проектируется (режиссер Л. Бредис, оператор Я. Панов, научный консультант В. Фрейман). 2. Тепловоз и вагон узкой колеи (режиссер Л. Бредис), оператор Я. Панов, научный консультант В. Грибков). 3. Обточка колесных пар без выкатки (режиссер С. Гельман, оператор В. Шафнер, научный консультант Ф. Чернышевич). 4. Многоэлектродная наплавка (режиссер Б. Гольденбланк; оператор М. Рафиков. Научный консультант Н. Емельянов). 5. Защита от песчаных заносов (режиссер-оператор И. Клещ. Научный консультант А. Проволович).

●

«Батарейное зажигание» (кинокурс «Автомомиль», раздел 4-й «Электрооборудование автомобиля»), 6 ч. По заказу Центрального Комитета ДОСАФ СССР.

Автор сценария М. Авлазоров; операторы: И. Безбородов, Б. Эйберг, А. Соколов, В. Васильев. Научный консультант кандидат технических наук Ю. Галкин.

ЛЕНИНГРАДСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Испытание металлов методом растяжения» (раздел кинокурса «Технология металлов»), 1 ч. По заказу Главного управления трудовых резервов при Совете Министров СССР.

Автор сценария Н. Остапенко; режиссер С. Федорченко; оператор А. Городчанинов. Научные консультанты: доцент Н Бернштейн, А. Лейкин.

Обложка и оформление С. Б. Телингатера

Технический редактор Л. И. Гориловская

●

Государственное издательство «Искусство»

Адрес редакции: Москва К-9, М. Гнездниковский пер., д. 7.
Тел. Б 9-99-12, доб. 1-13.

А 04102. Сдано в производство 16/II 1957 г. Подписано к печати 13/IV 1957 г.
Формат бумаги 82×108¹/₁₆. Печатных листов 10 (условных листов 16,2).
Учетно-издательских листов 16,63. Тираж 16 000 экз. Зак. № 713.

●

Типография «Известий Советов депутатов трудящихся СССР»
имени И. И. Скворцова-Степанова. Москва. Пушкинская пл., д. 5.

Цена 10 руб.

50

МИЛЛИОН В МЕШКЕ»

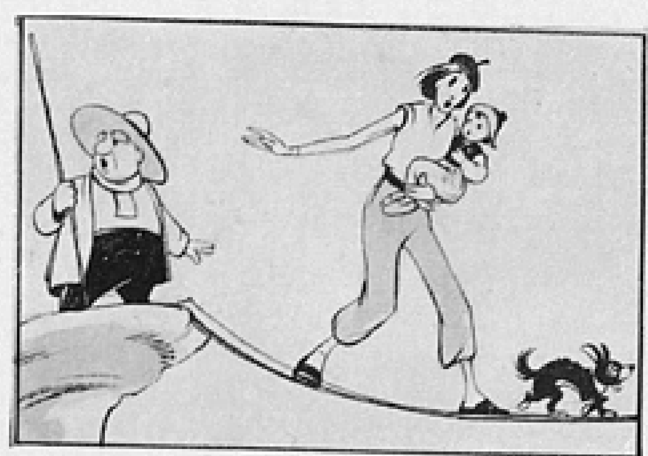
Мультипликационный фильм
по сценарию В. СУТЕЕВА

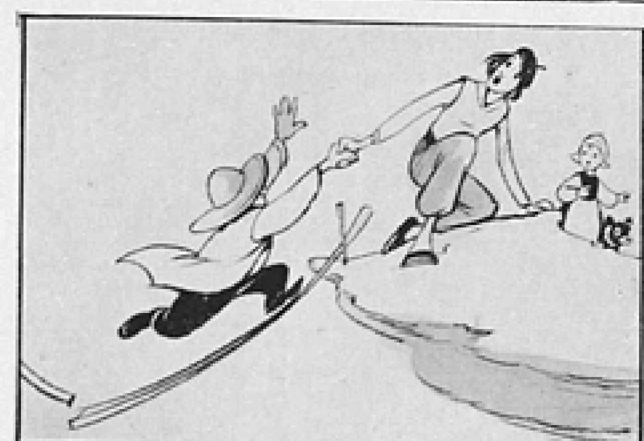
Режиссер Д. БАБИЧЕНКО

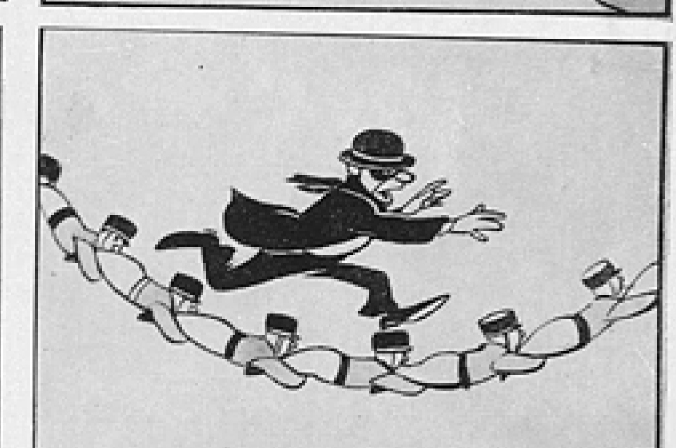
Художники
В. БОРДЗИЛОВСКИЙ *и* П. РЕПКИН

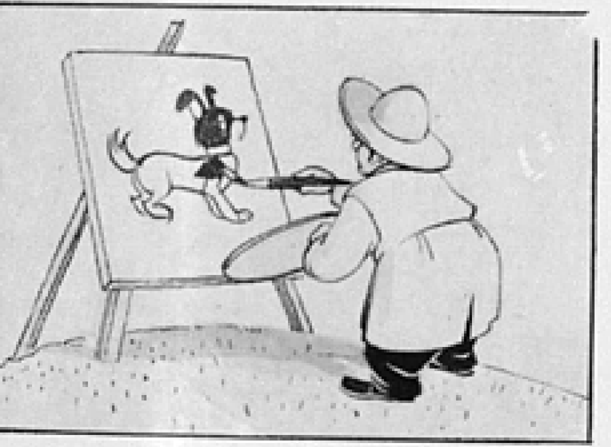
Оператор М. ДРУЯН

В фильме рассказывается о четырех друзьях, которые, преодолев всевозможные препятствия, наказывают злого и жадного господина Миллиона и его слуг.

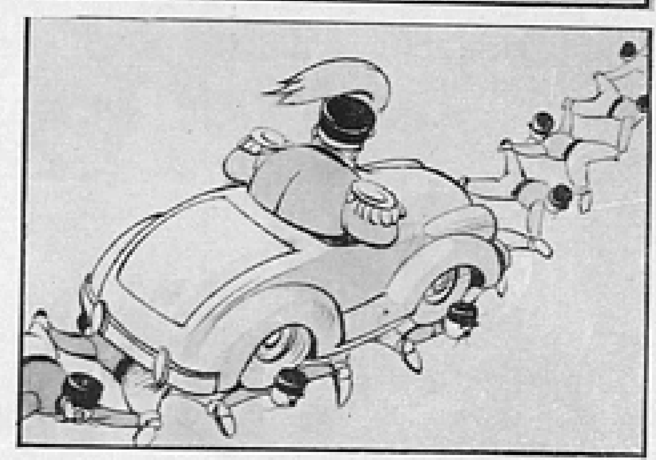






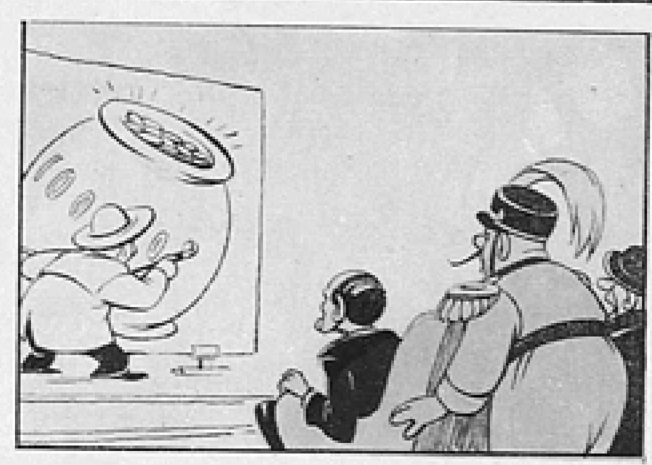


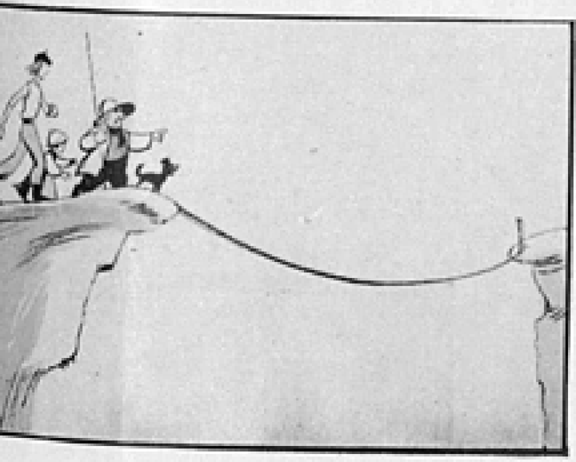


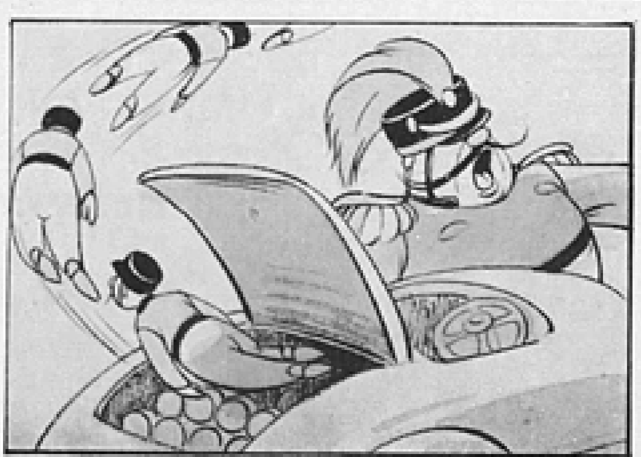


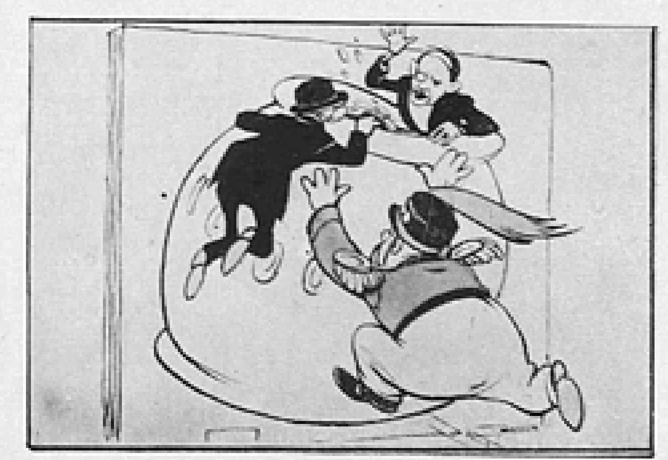


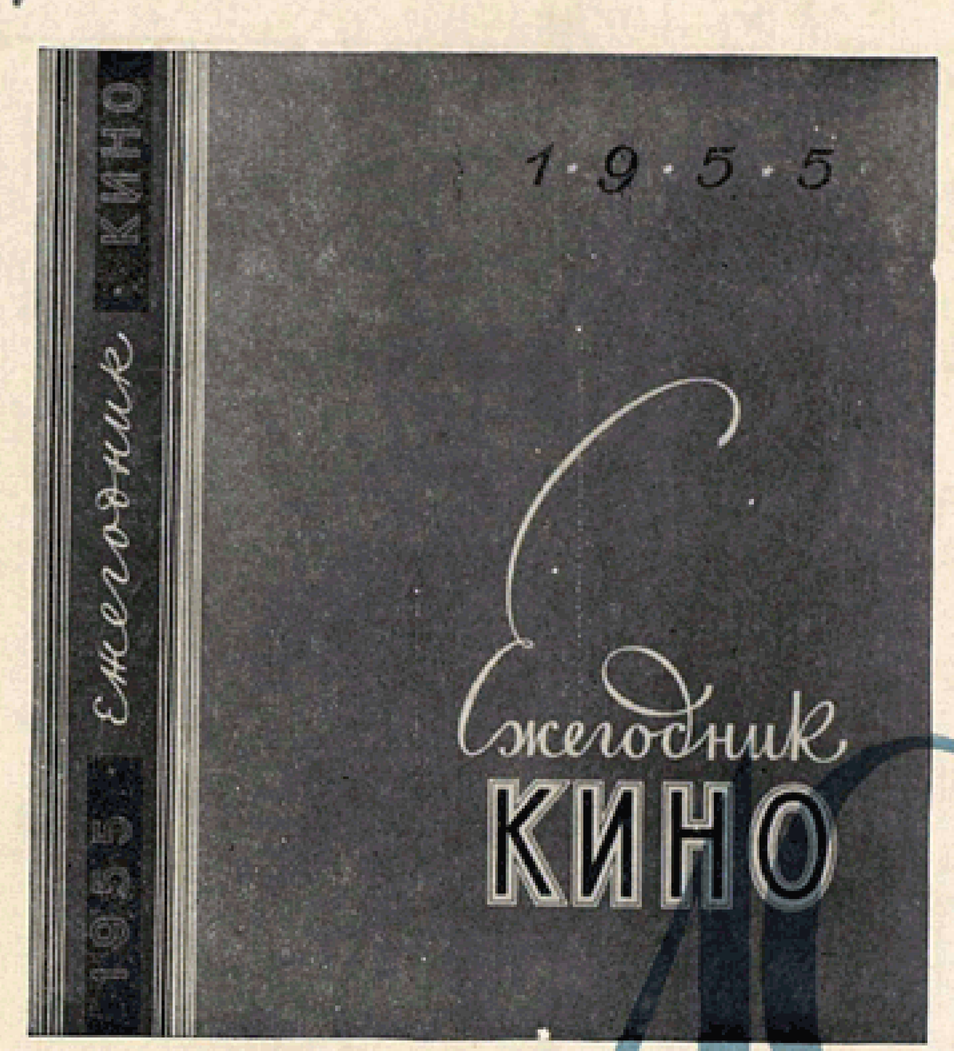














1955

ЕЖЕГОДНИК КИНО

Составитель А. ЖУКОВ. Ответственный редактор Ю. КАЛАШНИКОВ.

В книгу включены статьи, в которых дан обзор советских художественных, документальных, научно-популярных и мультипликационных фильмов, демонстрировавшихся в течение 1955 года на экранах страны. Специальные статьи посвящены характеристике зарубежных фильмов, показанных у нас в этот период, и прокату советских картин за границей. Каждый раздел «Ежегодника» заключается альбомом кадров из фильмов, обзор которых дан в статье.

В приложение к книге включены фильмография, библиография, указатели фильмов (по месяцам выпуска и студиям), а также именной указатель.

Издание рассчитано на работников искусства и широкие круги читателей.

266 стр. текста
+94 стр. иллюстраций.
Цена 27 р. 20 к.

Издательство «Искусство»